

УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

1910



1930

UKRAINIAN MODERNISM



УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

1910 – 1930

UKRAINIAN MODERNISM

Анатолій МЕЛЬНИК,

генеральний директор
Національного художнього музею України

Презентуємо Вам короткий, але яскравий зріз малярства, означений поняттям "Український модернізм", – свіжу краплю в чистому морі глибинної культури України, що зроджувалася на перетині цивілізаційних просторів Заходу, Сходу і Півдня. Перехрестя мистецьких культур світу – серцевина духовності України! На живильному ґрунті великої Української традиції (беремо до уваги передовсім трансформацію українського народного мистецтва й давніх чужих культур), що сягає кількох тисячоліть, явилася диво українського модернізму, якому судилося стати самобутньою гілкою цілого мистецького явища – українського авангарду. Такі яскраві постаті, як Олександр Архипенко, Казимир Малевич, Давид Бурлюк, Михайло Бойчук, Олександр Богомазов, Олекса Грищенко, Олександра Екстер, Василь Єрмилов, Віктор Пальмов, засвоївши високе розуміння Традиції, плекали в своїй творчості сучасну модернову сутність і присутність у світі.

Ідея українського модернізму у власних реальних уявленнях сягала образу великої свободи творчості. Українське мистецтво завжди було здатне відтворити дух нашої землі і нашої нації. Вектори його свободи, щоправда, були затьмарені совітсько-більшовицьким дурманом ХХ століття, що оповивав і душив Україну. Попри все українське мистецтво (можливо, виховане й загартоване саме здоров'ям протестного модернізму-авангарду) вижило й довело свою здатність творити у межах світового мистецького вільного простору, з яким воно невід'ємне, цілісне і живлюще.

Українська присутність на світовій виставці "Слава Візантії", що її масштабно організував Метрополітен-музей, була відчутна й зродила світову думку про глибинність традицій українського малярства, про його непересічність і відкривавчу сутність. Національному художньому музею України це приємно усвідомлювати, оскільки нам, себто кільком поколінням музейних науковців, вдалося зберегти й донести до сьогодні унікальну мистецьку спадщину, яка нині відкривається всьому світові. Маємо вдячно глядача в музеях Європи й Канади. Очікуємо, що й великий американський народ, чия культура презен-

тує найвищі вияви творчого духу ХХ століття, виявить непідробний інтерес до українського мистецького авангарду.

Теперішньою виставкою "Український модернізм", що її побачать шанувальники мистецтва в Чикаго, Нью-Йорку, інших містах Америки, ми ще раз утверджуємо духовні національні цінності України, долучаємо свій голос на захист демократії, свободи духу й слова. Ми раді знайомству з вимогливою і щиро-сердною американською публікою, нам дорогі зустрічі з нашими країнами, котрі впродовж десятиріч разом з О.Архипенком, М.Бутовичем, С.Гординським, Я.Гніздовським, Л.Гуцалюком, А.Сакієм, А.Переймою дужо і надійно підпирали високе мистецьке небо модернові, завжди сучасної України.

Добре і вдячне слово принагідно адресуємо нашим постійним партнерам та симпатикам Національного художнього музею України – Ексімбанку України (голова правління – В.Капустін) і Фонду сприяння розвитку НХМУ (співзасновники – І.Мітюков, Ф.Жебровська, П.Багрій): за їхньої добродійної участі зазвичай втілюються в життя багато мистецьких проектів нашого музею, зокрема й "Український модернізм" (виставка, альбом).

Грег Гуров,

Голова Фондації Міжнародної освіти і Мистецтва

Ця виставка починалася з мрії Нікіти Лобанова-Ростовського, одного з членів Адміністративної Ради Фондації, який разом із Дмитром Горбачовим докладає усіх зусиль для пропагування української культури за кордоном. Коли Нікіта висунув ідею Фондації, як мені не прикро це визнавати, але спочатку я поставився до неї скептично. Мій скептицизм засвідчив те, що я, так само як і багато інших американців, просто нічого не знав про глибину і розмаїття української культури початку 20 сторіччя. Коли я приїхав з Нікітою до Києва і зустрівся з професором Горбачовим і з Анатолієм Мельником, директором Національного художнього музею, я заразився їхнім ентузіазмом. Ствердити виняткову якість творчого доробку таких добре знайомих на Заході художників як Малевич, Екстер, Бурлюк та інші, було приємно, але в цьому не було нічого дивного. А потім ми почали дискутувати про включення до виставки творів Пальмова, Петрицького, Єрмилова і особливо великих полотен Максимовича, які дійсно мене вразили.

Фондація вважає за велику честь можливість познайомити американське суспільство з творчістю багатьох із цих українських художників. Москва і Санкт-Петербург вже давно є визнаними осередками культурного розвитку початку 20 сторіччя – періоду, який Джеймс Біллінгтон дуже вдало назвав "електричним часом" за його енергію і піднесеність. Ми сподіваємось, що відкриття цієї виставки у Сполучених Штатах сприятиме глибшому розумінню цієї доби. Поринувши у ті часи становлення авангарду, ми також плекаємо надію, що Київ зможе знайти визнання як один із великих художніх центрів, у якому буяло мистецтво у ті надзвичайні роки початку двадцятого сторіччя.

Організація виставки є завжди результатом праці багатьох людей протягом тривалого часу. Я знову хочу послатися на натхненну працю Нікіти Лобанова-Ростовського і Дмитра Горбачова. Ми нічого не змогли б досягти без постійної підтримки Анатолія Мель-

ника і співробітників Національного художнього музею. Приватні колекціонери, які довірили нам свої безцінні твори, заслужили не лише на нашу подяку, але й на нашу пошану за те, що вони зберегли ці пам'ятки української культури, які могли би бути втрачені назавжди, якби не їхня сміливість. Нам страшенно пощастило, що нашим адміністратором є Дуг Робінсон, який тримає в голові тисячі деталей і спокійно та впевнено займається організацією виставки. Видання каталогу було б неможливим без відданої праці професора Джона Болта, одного з найвідоміших у світі експертів мистецтва цього періоду. Автори каталогу – Людмила Ковальська, Мирослава Мудрак, Дмитро Горбачов, Ольга Лагутенко, Георгій Коваленко та Дарія Даревич – провели величезну наукову роботу, що стала також приступною для широкої аудиторії.

Організація виставок потребує великих видатків, і без фінансової підтримки спонсорів вона не могла б відбутися. Ми особливо завдячуємо Томасу Пікерінгу, офіційному представнику компанії Боїнг, яка стала основним спонсором цієї виставки, Костянтину Григоришину, який не лише долучив до експозиції кілька чудових творів з власної колекції, а й зробив суттєвий фінансовий внесок, та Миколі Шимоні, який застрахував каталог, та Олександрі Табалову за його благородну підтримку. Трест "За взаєморозуміння" забезпечив початковий період організації виставки, подбавши про всі міжнародні подорожі, пов'язані з плануванням виставки. Аеросвіт став офіційним перевізником виставки, надавши Фондації пасажирські і вантажні послуги. Нарешті, я хочу висловити особливу подяку панові Валерію Кучинському, постійному представнику України в ООН, та його дружині Аллі, які з самого початку з таким запалом підтримували організацію виставки. І нарешті, наша щира подяка за гарячу підтримку виставки панові послу Олегові Шамшуру, який допоміг нам успішно перейти останній етап і все зробив для того, щоб виставка стала реальністю.

Музеї не дуже люблять виставляти твори художників, яких не досить добре знає публіка, незалежно від якості їхніх робіт. Нам пощастило, що Чикагський культурний центр і Український музей Нью-Йорка дуже швидко висловили свою гарячу підтримку виставки, і ми з радістю відмічаємо, що весь цей підготовчий етап уже позаду.

Оскільки більшість творів, представлених на цій виставці, ніколи не виставлялися у Сполучених Штатах, я запрошую відвідувачів відбутися разом із нами у чарівну подорож, сповнену художніх відкриттів.

Князь Нікіта Дмитрович Лобанов-Ростовський

ПЕРЕХРЕСТЯ: УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ, 1910 – 1930

В Україні поступово формується демократичне суспільство. Підтвердження тому – виставка "Пере-хрестя: Український модернізм 1910–1930" в Америці.

Це явище важливе не тільки для американців, що мають можливість ознайомитися із культурною політикою нової держави, але і для самої України. Вона, маю надію, стане маяком для її громадян у цій новій величезній масовій і універсальній культурі, яка зовні заповнює вакуум...

Подивіться на прізвища художників і відразу зрозумієте, що Україна має чим пишатися.

Багато хто пам'ятає мистецтво України радянських часів, напрямком якого за вказівкою згори мав бути виключно соцреалізм. Зрозуміло, що, крім ремісників від офіційного мистецтва, там працювало також багато талановитих художників.

Проте такий симбіоз мистецтва ідеологічних доктрин, як мертвонароджене дитя, приводив до тупику культури.

І я сподіваюся, що безумовний конфлікт "старого" авангардного мистецтва України, репрезентованого зараз у США, із спадщиною соцреалізму, а також сьогodenною масовою культурою стане як би імпульсом для протистояння. Власне, ця конфронтація сприяє динаміці розвитку мистецтва. Історія нас вчить, що конфлікт в мистецтві є провісником ще невідомого і нового, що наближається.

Авангард завжди пропонував радикальну концепцію розвитку мистецтва – "Так жити далі неможливо!". Більшовицький режим у цьому бачив тільки ідеологічний аспект, диверсію проти монолітного соцреалізму. І сатанинською енергією своїх, переважно напівосвічених партпрацівників – ідеологічних селекціонерів, – пригнічував не тільки паростки нового, але і нещадно знищував небезпечну культурну спадщину минулого.

70 років радянської влади призвели до знищення багатьох шедеврів живопису авангарду і також до за-

рахування більшості українських новаторів мистецтва початку XX сторіччя до російських художників. Проте все ж таки не тільки каталог цієї виставки є приводом згадувати усіх зламаних або знищених діячів культури – художників чи композиторів, або літераторів державою, що називалася СРСР. Їх пам'ятають люди. І шанують, як того вони заслуговують.

Так що ця виставка аж ніяк не урочистий багатотрубний Реквієм за досягненнями українського мистецтва початку минулого сторіччя. Вона демонструє глядачам і спеціалістам США талант і самобутність українських авангардистів і допоможе зрозуміти, що вони не росіяни, а українці, чого в Штатах майже не відокремлюють, не знають.

Гості виставки побачать, що не тільки Москва і Петербург були осередком нового безпредметного мистецтва XX сторіччя, яке поєднувало форму і колір. У Києві і Харкові ці ідеї розквітли ще 1908 року. А багато засновників цього мистецтва Росії того часу були або українцями, або родом із України.

Ця виставка запрошує творців нової культури замислитися про минуле, про спадщину, що чудом була врятована. Врятована для майбутнього. Тепер треба думати про майбутнє нової України. А історики, архівісти та мистецтвознавці мають шукати "нове", що є добре забутим старим. Як би там не було, а нове мистецтво так чи інакше складатиметься на території, вже окресленої досягненнями минулого сторіччя. Я цілком певен цього.

Організація цієї виставки супроводжувалася політичними, матеріальними та технічними труднощами.

Парадоксально, що упереджена думка американської адміністрації ще часів початку розпаду СРСР, яка вважала, що націоналізм знищить Україну, співпала із радянськими та російськими традиційними поглядами на те, що Україна є тільки частиною Росії чи СРСР. Тому національна самоідентифікація мусить пригнічуватися усякими можливими засобами. І змінювати в Штатах таку точку зору було доволі непросто.

Пошуки фінансування цього проекту були пов'язані з великими труднощами. Непевність політичної та економічної ситуації в Україні не сприяла ентузіазмові з приводу цієї виставки. І все ж таки група людей, які розуміли необхідність показати нову Україну за її межами, наполегливо працювала. Велика дяка Дмитру Омеляновичу Горбачову та доктору Г.Гурову за те, що кожен з них невтомно боровся за реалізацію виставки. Вони не втрачали духу, коли

з'являлися перешкоди та труднощі в пошуку картин в Україні або США, фінансів та музеїв, які б виявили бажання показати український живопис.

Ідея подібної виставки з'явилася в мене ще 2001 року, коли я помітив жахливий стан українських державних музеїв. Тоді і з'явилося в мене бажання морально і фінансово підтримати ці багатостраждальні заклади. Тому я запропонував послуги американського фонду FLAE.

Влаштувати виставку творів українського авангарду саме з українських колекцій виявилось неможливим, бо творів такого напрямку в країні небагато.

Прийшлося розширити рамки виставки за рахунок стилю "сецесії", щоб зібрати повноцінну "критичну масу", здатну зацікавити США. Таким чином виникла назва виставки "Український модернізм".

На щастя, байдужість офіційних кіл України до наших планів не зірвала їх.

Козирем цієї виставки вважаю величезні за розміром твори "бердсліанця" (від Beardsley) двадцятирічного самогубця феноменального Всеволода Максимовича.

Яким буде мистецтво України, я не знаю. Лише процитую французького поета Поля Валері: "Мені невідомі літературні смаки Господа Бога". Це питання світогляду, стилю, конфліктів. Проте вважаю, що це буде цікаве мистецтво, яке вбере в себе напрямки і тенденції минулого.

Згадавши про Францію, дозволю собі підкреслити, що незабаром Україна стане частиною спільного європейського дому. У Франції, в Академії Франсез, "академії безсмертних", є чудова традиція. Померлий член Академії стає безсмертним і звільнює місце, вакансію в Академії, яке зможе зайняти найкращий, відібраний серед багатьох представник культури. Можливо, і в Україні місця тих, хто пішов, займуть достойні творці.

2005 р.

Джон Болт

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗА ФОРМОЮ, ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНИЙ ЗА ЗМІСТОМ: МОДЕРНІЗМ В УКРАЇНІ

Преамбула

"Перехрестя: Модернізм в Україні"¹ є першою повною презентацією українського авангарду у Сполучених Штатах – дивна констатація, якщо взяти до уваги велику кількість виставок, присвячених російському авангардові, які проходили в музеях і в художніх галереях Америки з кінця 1970-х років. Слід зауважити, однак, що перша наукова розвідка, присвячена українському авангарду – *Нова генерація і художній модернізм в Україні* Мирослави Мудрак – була опублікована у Мічигані двадцять років тому². Мали місце також індивідуальні експозиції окремих українських художників, таких як Олександр Архипенко, Олександра Екстер, Давид Бурлюк та П'єр Нілус. Але дотепер ексклюзивні виставки з демонстрацією радикальних течій, що трансформували художнє обличчя Києва, Одеси та Харкова у 1910–1920-х роках, проходили у багатьох містах – від Загреба (1990–1991 р.) до Вінніпега (1991–1992 та 2001 р.), від Мюнхена (1993 р.) до Віченци (2004 р.), але не у Сполучених Штатах³. Ця прогалина викликає жаль не лише тому, що американську публіку було позбавлено незрівнянної естетичної насолоди, а й тому, що Україна, країна, що за розміром дорівнює Франції, має багату витончену культуру, оригінальну з художньої точки зору, абсолютно незалежну і, що безумовно продемонстрували останні події, політично заангажовану. Як зауважив колись один історик стосовно Києва у 1918 році: "Київ ніколи не знав такого одночасного зібрання блискучих й іменитих осіб" /Київ нікогда не знал такого одновременного слета блестящих и именитых людей/.⁴

Звичайно, справи ускладнюються через етнічні фактори та географію України, що межує з Росією, Польщею, Чехією, Словаччиною і Румунією, через розмаїття її культури, на яку мали вплив одночасно і Захід, і Росія, і що йде від необароко Олексі Новаківського до конструктивізму Василя Єрмилова, від візантійської спадщини Михайла Бойчука до Ар-Деко

Миколи Касперовича. Але якщо соціальна й політична енергія нової України привернула загальну увагу і якщо деякі аспекти її традиційної культури вітаються на міжнародному рівні (вишивки, писанки, церковна архітектура), то інші її досягнення і, зокрема, український авангард, усе ще потребують подальшого вивчення й оцінки.

Через особливий статус України відібрати відповідні картини і скульптури, які б відображали різноплановість і розмаї українського авангарду, було дуже важким завданням. 1910–1920 роки були розквітом культурного життя у Києві, Одесі і Харкові, цікавих художників було море, художні рухи часто мали незвичайний, провокаційний характер, художня продукція була дивною і прекрасною. На жаль, через брак площі, значну кількість цікавих робіт, а також технічні умови, твори багатьох відомих художників, таких як Василь Чекригін, Борис Косарев, Соломон Нікритин та Климент Редько, не було включено до експонатів виставки. Однак, якщо неможливо було показати всі грані українського модернізму на одній виставці, можна сподіватися, що "Перехрестя: модернізм в Україні" зможе дати чітке уявлення про національну культуру, перед якою все ще стоїть завдання відвоювати належне місце у міжнародному Пантеоні сучасного мистецтва.

"Перехрестя: модернізм в Україні" є результатом спільних зусиль, що об'єднав багатьох музейних працівників, істориків і критиків, але спеціальна подяка належить Анатолію Мельнику, директору Національного музею українського мистецтва в Києві та його заступнику з наукової роботи Людмилі Ковальській. Наші українські колеги Ігор Диченко, Дмитро Горбачов, Костянтин Григоришин, Георгій Коваленко і Ольга Лагутенко дуже люб'язно виконали роботу експертів, а Мирослава Мудрак протягом усієї підготовчої роботи надавала нам неоціненної допомоги у відборі творів та у питаннях історіографії. Ці особи, як і багато інших, продемонстрували надзвичайну відданість справі і без їхньої постійної допомоги організація виставки була б неможливою.

Нові голоси

"Попи від мистецтва їдуть на своїх мотоциклах, вивозячи своє золото в щільно зав'язаних лантухах. Люб'язні буржуї, ваші обличчя сяють радістю розуміння".⁵

Іронічна заява стосовно відсталіх смаків фешенебельного світу мистецтва була проголошена на виставці "Звено" ("Ланка") у листопаді 1908 року в Києві Давидом Бурлюком, українським "батьком російського футуризму".⁶ В якомусь сенсі заяву Бурлюка під на-

звою "Голос Імпрессионіста: В Захиту Живописи" [Голос імпресіоніста: на захист живопису] можна розглядати як перший маніфест авангарду, який, хоч він і розглядається як російський, насправді належав рухові або ідейній групі, що складалася з багатьох національних компонентів, там були вірмени, грузини, євреї, поляки, росіяни і особливо багато українців. Досить пригадати, що найбільш "зіркові" постаті у так званому російському авангарді (брати й сестра Бурлюки, Екстер, Михайло Ларіонов, Аристарх Лентулов, Казимир Малевич, Володимир Татлін) були українцями за народженням або за місцем перебування, і ми розуміємо, до якої міри російський авангард можна називати також українським.

Те саме можна сказати про інші види російського мистецтва, кіно і літературу цього періоду. Без внеску українців Анни Ахматової (справжнє ім'я – Горенко), Олександра Довженка, Миколи Фореггера, Бенедикта Лівшиця, Вацлава Ніжинського, Олександра Таїрова, Павла Челіщева та багатьох інших світил російський балет, драматичний театр, кіно і поезія втратили б значну частку енергії і піднесення. Про те, наскільки важливою була Україна для розвитку авангарду, свідчить той факт, що Айседора Дункан обрала Київ як перше місце своїх гастролей протягом другого російського турне у 1907–1908 роках.

Класична спадщина

Якщо модерне українське мистецтво, так само як і російське, слідувало за загальною хронологією європейських рухів, таких як імпресіонізм, Ар-Нуво, кубізм, футуризм та абстрактний живопис, воно також зберігало власні відмінні риси й орієнтації. Очевидно, фізичні якості українського пейзажу та українського способу життя (шир степів, бідність сіл, мінливе світло небес, яскравість народного мистецтва) живили експериментальні твори таких художників як Олександр Богомазов і Віктор Пальмов, так само як і традиційні картини Кириака Костанді і Миколи Пимоненка (що був одним з перших учителів Малевича). Але хоч нові українські художники і рухалися у тому ж напрямі, що й їхні французькі, італійські, німецькі та російські колеги, проте, віддаючи данину місцевій традиції, вони також демонстрували особливу повагу до сивої давнини – кінець-кінцем, південна частина України була колись заселена греками і там іще зберігалися численні пам'ятки класичної матеріальної культури. Близькість України до античного світу гостро відчував поет Бенедикт Лівшиць, який описував свої враження від класичного Півдня у своїх знаменитих мемуарах 1933 року:

"Вместо реального ландшафта....передо мной возникает необозримая равнина, режущая глаз фосфорической белизной....Ветер с Евксинского понта налетает бураном, опрокидывает любкеровскую мифологию....прежде чем там, за еле зримой овидью, залечь окрыляющей волю мифологемой"⁷.

Саме у цій "неосяжній долині" народився український та російський футуризм – у Чернянці, маєтку, яким управляв батько Давида Бурлюка. Будинок Бурлюка, що його відвідували Лівшиць, Велімир Хлебніков, Михайло Ларіонов та багато інших радикальних митців, став лабораторією поетичного й живописного експерименту. Прибравши класичне ім'я Гілея, Чернянка і територія навколо неї стала синонімом однієї з найжвавіших і найбільш новаторських футуристських груп "Гілея", до якої у 1912–1913 роках входили Давид і Володимир Бурлюки, Хлебніков, Кручених, Лівшиць і Володимир Маяковський. Гілейці в Україні і в Росії "епатували буржуазію" своїми гучними публічними дебатами, скандальним одягом, розписуванням облич, "антипоезією" та чудернацькими маніфестами.

Грецька присутність у Гілеї може також пояснити яскраво виражену орієнтацію українських модерністів на класичний репертуар. Не лише Всеволод Максимович підкреслював цю спадщину у своїх панно, таких як "Бенкет" чи "Карнавал", або Бурлюк у своїй картині "Бочка Данаїд", але й також Екстер, ця амазонка авангарду, не бачила жодних суперечностей у застосуванні кубістських геометричних форм у своїх сценічних малюнках до Таїровської вистави "Фаміра кіфаред" у 1916 році, а її учень Вадим Меллер через чотири роки вклав футуристичну енергію в "Ассирійські танці". Пишучи про настінні розписи Екстер для Камерного театру, Абрам Ефрос навіть кваліфікує їх як своєрідний "бароковий кубізм"⁸, так само як польський конструктивіст Владислав Стшемінський казав, що Архипенко "відновлює бароко"⁹. Втім, у 1900 роках працювали і більш традиційні українські художники, такі як Вільгельм Котарбинський, талановитий і кваліфікований художник, який писав стилізовані під старовину твори, які залюбки брали у міжнародний салон, де вони викликали порівняння з Лоренсом Алма-Тадема та Генріком Семирадським.

Серйозним стимулом до зацікавлення класикою з боку українського авангарду слугувала також міцна традиція українських класичних студій. Протягом Срібного Віку, наприклад, київський вчений Фадей Зеліновський, відомий своїми студіями в галузі грецької літератури і релігії, мав багато послідовників у Києві, Москві й Санкт-Петербурзі. Серед його учнів

були Наталя Енман і Стефанида Руднева, послідовниці Дункан і лідерки експериментальної танцювальної групи, яку у 1918 році сам Зеліновський охрестив як "Гептахор". Цей кінетичний вияв поваги до пластичної культури Еллади також привертав увагу авангардних художників, зокрема Бориса Ендера.

Пов'язання з класикою підсилювалися діяльністю київського маляра і письменника Георгія Лукомського, що виступав на міжнародній сцені як провідник українського бароко та неокласичного стилю в архітектурі, малярстві та декоративному мистецтві. Колега Георгія Нарбута і Віктора Замирайла по петербурзькій групі "Мир искусства", Лукомський дуже багато зробив для пропаганди та реставрації української архітектурної спадщини через свої численні публікації та конференції, як вдома, так і за кордоном. Назви деяких його книжок, такі як "О древнерусском зодчестве Чернигова", Київ; "Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко", та Kiev. Ville Sainte de Russie [Київ. Святе місто Руси]¹⁰ чітко визначають його зацікавленість українським "Відродженням". Без усякого сумніву, пропаганда українського бароко з боку Лукомського підкріпила розвідки Новаківського у галузі "необарокового" малярства і, можливо, також стала інформаційним підґрунтям для монументального стилю Федора Кричевського.

Лукомський також відповідав за випуск першого опублікованого каталогу й опису колекції Ханенків у Києві¹¹. Великий музей, що містить твори французьких, італійських, іспанських і фламандських майстрів, серед інших, твори, що приписуються Караваджіо і Ель Греко, не лише познайомив молодих сучасних майстрів зі старими майстрами, а й показав вирішальну роль приватної ініціативи у надбанні, систематизації, показі і пропаганді творів, що мали величезну естетичну цінність.

Українська сецесія

Хоч потяг до античності все ще був сильним в Україні на початку XX сторіччя, але ж безумовно, бодай іноді запізнилою, була також реакція на нові течії у європейському мистецтві, включно зі стилем модерн (style moderne) і його символічним середовищем – це ми бачимо у візуальній риторичі Максимовича. З іншого боку, хоч деякі естетичні ідеї і справді розквітли на українському ґрунті, вони набирали розкішних гібридних пропорцій, яскравим прикладом чого можуть слугувати гігантські панно Максимовича, створені 1913–1914 року, тобто через двадцять років після Ар-Нуво Обрі Бердслі.

Творчість Максимовича, що сміливо змішував символістські джерела, є безумовно найдивовижнішим прикладом українського стилю модерн або Сецесії. Якимось чином ліпкі щупальця його композицій визначають простори бурштинової люмінесценції, де живуть збожеволілі ефеби і зіпсовані Аполони, діонісійські німфи й ласолюбні аргонавти. Максимович, котрий жив у тій самій сутінковій зоні, що і його друг і ментор Іван Мясоедов, здавалося, вирішив втілити у практику "життєтворчество" ("життєтворчість") символістських поетів. Дійсно, Максимович створив багато цікавих творів, таких як "Автопортрет", "Поцілунок", "Пир" і "Карнавал" у 1912–1914 роках, тобто більш ніж десять років по опублікуванню декадентської поезії Валерія Брюсова та Зінаїди Гіппіус, і через два десятиліття після появи символістського маніфесту Д.Мережковського¹². З іншого боку, панно Максимовича включають багато інтертекстів і спільних мотивів. Можна пригадати філігранне письмо Бердслі, Юліуса Діца, Т.Т. Гайне і Костянтина Сомова або їхніх московських однодумців, таких як Н.Феофілактів або В. Міліоті. Але тут мав місце і сильний потяг до класичного репертуару Академії мистецтв, де Максимович міг бачити картини російських, польських та українських "rompiers" ("пожежників"), таких як Степан Бакалович, Вільгельм Котарбинський і Генрік Семирадський, або їхніх вірних послідовників, таких як Ісак Бродський, Кричевський чи Мясоедов, до речі, двоє останніх були його близькими друзями.

Так само як у цих чи інших українських та російських адептів стилю модерн (Михайло Бобишев, Костянтин Піскорський, Віктор Замирайло, Михайло Жук), художня манера Максимовича вражає своєю силою: його безнадійна спроба надягти на себе мантию генія, його потяг до наркотиків і алкоголю, його загравання з нічною богемою Києва і Москви одночасно і надихали його надзвичайно сильні картини, і сприяли його самознищенню: після провалу одноосібної виставки у Москві і досвіду сумнівних сексуальних зв'язків, він покінчив життя самогубством у 1914 році, зараз потому як він з'явився у головній ролі в авангардному фільмі "Драма в кабаре №13".¹³

Попри всю свою трагічність смерть Максимовича була історично виправданою, оскільки символізм уже втратив свою силу і радикалізм і поступився місцем свіжішим джерелам художньої енергії, таким як неопримітивізм, кубізм і футуризм. Кінець-кінцем, у 1914 році Малевич уже писав свої трансраціональні картини, Екстер – кубофутуристські міські пейзажі, а В.Татлін збирав свої перші рельєфи. У той самий час

відгуки гіперболічного Jugendstil Максимовича можна прослідкувати ще наприкінці 1910-х років та у 1920-х роках, наприклад, у візіях Піскорського (див. Цивілізація: фантастичне місто, 1917), до того ж, українські газети, каталоги, меню ресторанів та інші друковані періодичні видання часто наслідують цей стиль. Навіть портрети, написані Жуком у 1920-х роках, все ще свідчать про символістські витоки, хоч вони також віддають данину Юрію Анненкову і, взагалі, універсальному "retour a l'ordre" (поверненню до порядку).¹⁴

Перехрестя

Феномен Максимовича з його художньою мегаломанією, визивна поведінка Давида Бурлюка і прорив Богомазова крізь абстрактне мистецтво - все це свідчить про енергію і про плюралізм українського світу мистецтва у перші десятиріччя XX сторіччя. На початку 1910 років Київ дійсно був великим мистецьким осередком, що міг пишатися не лише цілою плеядою молодих малярів і скульпторів, а й також відповідним антуражем – колекціонерами, виставками, магазинами, що є принципово важливим для просування нових ідей.

Наприклад, елегантний журнал "В мире искусства" ("У світі мистецтва"), 1907–1908, публікував статті й огляди стосовно останніх мистецьких течій у Західній Європі і в Росії, знайомлячи з такими митцями як А.Бенуа, С.Дягилев, Н.Реріх та М.Врубель, організуючи власні виставки сучасного мистецтва в Києві і в Одесі. Існували також часописи "Искусство и печатное дело" ("Мистецтво і друкарська справа"), 1909 р., "Искусство" ("Мистецтво"). 1911 р., та "Искусство в Южной России" ("Мистецтво у Південній Росії"), 1912–1914 рр. Ці журнали публікували статті таких знаменитостей як Олександр Блок, Валерій Брюсов і Володимир Курбатов, а також статті менш відомих критиків, які пізніше мали великий успіх у Москві і стали поважними істориками мистецтва (Олександр Філіпов) та хореографами (Фореггер та Касіан Голейзовський).

Ці українські періодичні видання, крім того, були основним джерелом інформації про національні і міжнародні мистецькі течії, цьому сприяли також не менш важливі огляди художніх виставок, наприклад "Ланцюга", "Салонів" Іздебського (1909–1911) та "Кільця" (1914). Про важливість саме цих імпрез говориться в іншому місці цього каталогу, тож ми не будемо повторювати тут основні дані. Достатньо буде сказати, що деякі з художників, представлених у "Перехрестях" (насамперед, Богомазов і Екстер)

співробітничали з "Кільцем", і що ця подія великою мірою прислужилася до утворення "збірного пункту" українського авангарду, що народжувався, і який висував власну оригінальну інтерпретацію кубізму і футуризму.

Нам здається, що в історії українського модернізму недостатньо уваги приділяється тому факту, що паралельно з місцевими лабораторіями впливові товариства Санкт-Петербурга й Москви також поширювали свій вплив на Київ, зокрема, йдеться про *Світ мистецтва* та *Спілку російських художників*. Перший, зокрема, привіз у Київ роботи Натана Альтмана, Льва Бакста, А.Бенуа, М.Ларіонова, Г.Лукомського, Кузьми Петрова-Водкіна та Георгія Якулова навесні 1913 року, тоді як друга того самого року виставляла в Києві роботи Бакста, Бенуа, Бориса Кустодієва, Нарбута, Петрова-Водкіна та інших. Так само українське мистецтво було добре відоме в російських столицях, наприклад, через виставку до трьохсотріччя російського народного мистецтва, організовану у Санкт-Петербурзі 1913 року. До чудового каталогу "Російське народне мистецтво", виданого Міністерством сільського господарства, Олександр Кривошеїн та історик мистецтва Адріан Прахов¹⁵ включили кілька великих розділів, присвячених вишивкам, роботам по дереву, кераміці й роботам по металу, що належали різним етнічним угрупованням Російської Імперії. Більшу частку списку робіт та ілюстрацій каталогу було присвячено художнім досягненням в Україні, незважаючи на те, що основною метою цього заходу було підкреслити художню спільність, а не розбіжності, показати внесок цих народів до спільного знаменника "російської" культури.

Синтез

Такий синтез різностильових напрямків, нових і старих, ішов паралельно з географічною мобільністю самого українського авангарду: Екстер жила в Києві, у Санкт-Петербурзі і в Парижі; Давид Бурлюк у Чернянці, Києві, Москві, Санкт-Петербурзі та в інших містах; народившись в Україні, Нікритіч і Олександр Тишлер професійно працювали в Москві, так само як і кияни Ісак Рабинович і Ніссон Шифрин; М. Андрієнко і Соня Делоне досягли творчої зрілості в Парижі; Архипенко, В.Іздебський і Абрам Маневич оселилися у Нью-Йорку. Але незважаючи на великі відстані, ці художники продовжували заявляти про свої культурні пов'язання з Україною, адже, як зазначив Дмитро Горбачов, вони були з Україною, а Україна була з ними.¹⁶

Основний напрямок українського авангарду про-

ходив між Києвом (Екстер і її школа), Львовом (Олекса Новаківський і його школа), Одесою (Іздебський та його "Салони", а у 1924 році журнал "Юголеф") та Харковом (Василь Ермилов, Марія Синякова та їхнє оточення, а у 1927–1930 роках журнал "Нова Генерація. Журнал лівої формації мистецтв"), він залежав від політичних, культурних і індивідуальних впливів, причому основною мовою інтелектуальної й художньої комунікації була скоріше російська, ніж українська.

Кубо-футуризм

Давид Бурлюк

У певному сенсі життя і творчість Давида Бурлюка уособлюють мобільність українського авангарду: народившись неподалік від Харкова, Бурлюк вчився у Парижі і Мюнхені, ставши головним адептом "Blaue Reiter" ("Блакитний вершник") та "Бубнового Валета", він також був співавтором багатьох авангардних книжок і маніфестів, перш за все, маніфесту "Пощечина общественному вкусу" ("Ляпас суспільному смаку") 1912 року, а після Жовтневої революції він емігрував до Сполучених Штатів через Сибір, Японію і Канаду. Поет, маляр, публіцист і імпресаріо кубо-футуризму, Бурлюк був невтомним захисником усього нового в мистецтві і піонером словесних і візуальних експериментів в Україні, Росії, Японії та Сполучених Штатах протягом перших десятиріч XX століття. Василь Каменський, його приятель-футурист, якимось змалював свого друга як "міжнародне ім'я, наче сонце на небі"¹⁷, і, дійсно, Бурлюк був дуже чутливим до близьких і далеких впливів, засвоюючи, часто недиференційовано, художні ідеї з Франції, Німеччини, Росії, Сполучених Штатів та Японії. Він був лідером авангарду і центром гуртка, склад якого постійно змінювався, що об'єднував новаторів: малярів, поетів, акторів, які, залежно від аудиторії, були то "сліпими імітаторами"¹⁸, то "справжніми революціонерами у мистецтві (і в житті)", як він згадував пізніше¹⁹. Але його пов'язання з культурними традиціями рідної України ніколи не припинялися.

У листопаді 1917 року Бурлюк, що жив тоді у Москві, заснував разом з Каменським і Маяковським "Газету футуристів". На початку 1918 року він працював разом з Маяковським над сценарієм фільму "Не для денег родившиеся" ("Ті, що народилися не для грошей"). У квітні 1918 року Бурлюк з сім'єю почав довгу подорож на Схід, зупиняючись у Златоусті, Омську, Томську, Читі, Іркутську і нарешті у Владивостоці, де Бурлюк приєднався до групи футуристів "Творчество" (Творчість), до якої входили

Н.Асєєв, Н.Чужак і С.Третьяков. Протягом цих мандрів Бурлюк продовжував малювати, публікуватися, читати лекції, та виступати церемоніймейстером на багатьох виставках, конференціях та театральних виставах.

У супроводі Пальмова, чеського художника Вацлава Фіали і британського дипломата Герберта Пікока Бурлюк зупинився у японському місті Муруга 1 жовтня 1920 року. Через дванадцять днів вони з Пальмовим відкрили "Російську художню виставку" у Галереї фармацевтичної компанії Госкі у Токіо, показавши близько п'ятсот картин. Два роки перебування в Японії не знизили його творчого потенціалу, і протягом 1920-х років Бурлюк опублікував кілька поетичних і прозових збірок, в яких він давав власну оцінку звучанню японської мови, описував моря і гори, а також ритуали і церемонії. Однак хоч Бурлюк багато писав і малював в Японії, лише невелика кількість його картин мала пов'язання з естетичними традиціями японського мистецтва, а такі його портрети як портрет родини Морімото швидше відповідали європейським салонним традиціям. Деякі з його замальовок гори Фуджі становлять прекрасний виняток, але в цілому його пейзажі та марини виконані скоріше в імпресіоністичному стилі, або, у найкращому випадку, є поєднанням футуристської швидкості з кубістською об'ємністю.

2 вересня 1922 року Бурлюк прибув до Нью-Йорку, що став його названою батьківщиною на наступні сорок п'ять років. На цей час, однак, міжнародний футуризм значно втратив свою силу: в Нью-Йорку ще існували дадаїсти та розквітала школа "Ash Can", але для гучного голосу Бурлюка, що мав щільні пов'язання з Києвом, Москвою, Міланом, Парижем і Берліном, американське мистецьке середовище мало здаватися млявим і спокійним. З іншого боку, цей співець "металевого блиску", "зсувів, дисгармонії, диспропорції, реконструкції і дисонансу"²⁰ був зачарований метушнюю і хапаниною великого міста, і його перші картини і поеми, написані в Америці, описують заюмлені вулиці, галасливу підземку, стрімкі хмарочоси і величні мости Нью-Йорку, а його так звані "Радіо-Маніфести" 1926–1927 років відбивають його майже дитяче зачарування "радіо, телебаченням, терменвоксом, механічною людиною... цепелінами над Атлантикою"²¹.

Український і російський авангард залишилися головним взірцем для Бурлюка навіть у Новому Світі, багато з його американських віршів і картин переспівують його мотиви і концепти, він був прибічником і провідником Маяковського, коли той приїхав до Америки у 1925 року. Живучи до 1939 року у Грінвічі

Вілледжі (Greenwich Village), а потім у Гемптон Бейз (Hampton Bays), комунікабельний Бурлюк створив широке соціальне й культурне співтовариство як друзів-емігрантів, так і американських художників, критиків і колекціонерів. Протягом 1920–1950 років Бурлюк активно працював як лектор, коментатор і журналіст, він регулярно публікувався в емігрантській пресі, зокрема, "Русском Голосе", він також публікував монографії (наприклад, про М.Періха у 1929 році), маніфести (наприклад, Радіо-маніфести у 1926–1927 роках) та філософські трактати (наприклад, "Ентелехізм"). Між 1930 і 1965 роками Бурлюк та його дружина Маруся також видавали і редагували власний журнал "Колір і рима", що являв собою ексцентричну суміш критичних оглядів, старих і нових віршів, пам'яток, репродукцій художніх творів та старомодних описів родинного життя. Навіть якщо історичні факти, про які йдеться у "Кольорі і римі" не завжди є точними, цей часопис є свідченням творчої сили і багатогранності ери кубо-футуризму, він подає гострі характеристики Філонова, Каменського, Лівшиця, Маяковського та інших авангардистів, а також містить посилання на такі радикальні виставки як "Бубновий Валет", на галасливі диспути та на скандальні публікації.

Стиль Бурлюка був еклектичним і часто невизначеним, але він завжди відбивав сільську життєрадісність і всеосяжність Гілеї, іноді сама текстура його картин нагадувала її пористий ґрунт, давні геологічні форми, античну кераміку і втвори зі скла. Пізніше Бурлюк та його колеги шукали натхнення у місцевих наївних малярів, таких як Петро Коваленко, у традиціях анонімних парсун XIX сторіччя, а також у народних переказах історії України, таких як популярний образ Козака Мамаю.

Цей тип сердечного сільського примітивізму зустрічається також у творчості інших тогочасних українських малярів, таких як Касперович ("Голова дівчинки"), і пізніше у бойчукістів, таких як Іван Падалка ("Фотограф") і Василь Седляр ("В школі лікбеза"). Він зберігається, хоч і не з такою привабливою наївністю, у пролетарському реалізмі Костянтина Елеви ("Голос робітника") та Семена Йоффе ("Біла тиру"). На той час – кінець 1920 – початок 1930 років – звичайно, вплив Бурлюка на українське мистецтво швидко зменшувався, тим більше, що вимагання єдиної політичної платформи поклало край особистим пошукам і творчим забаганкам. Якби Бурлюк залишився в Україні, то його б безперечно спіткала лиха доля стількох його сучасників – письменників і малярів.

Олександр Богомазов

Якщо Бурлюк як кубо-футурист відрізнявся екстравагантністю і комунікабельністю, а його мистецтво – "всечеством"²², то кубо-футурист Богомазов мав зовсім інший характер, настрої та художні наміри. Обидва вони були лідерами українського авангарду, визнавали свої обов'язки перед батьківщиною і закордоном і мали багато ідей стосовно нового мистецтва.

Але якщо Бурлюк був екстравертом і "туристом"²³, то Богомазов був його протилежністю, він мало подорожував, він обережно сприймав чужі ідеї і довго міркував перед тим, як заангажуватися до якогось естетичного і соціального напрямку.

Трактат Богомазова "Живопис та елементи" 1914, над яким він працював у Боярці під Києвом і який поєднував пізні символістські теорії і новаторські кубо-футуристські теорії, безпосередньо відбиває українську толерантність і гнучкість. Ще до Івана Ключа, Малевича, Любові Попової або Родченка Богомазов у своєму трактаті зводить процес малювання до основних елементів – лінія, колір, маса, об'єм, ритм – спираючись на езотеричні параметри, що підживлювали абстрактні міркування Павла Філонова, Василя Кандинського чи Михайла Матюшина. З одного боку, Богомазов запропонував чорний квадрат (за рік до Малевича) як вихідний пункт нового мистецтва; з іншого боку, він писав про успадкування від символізму синестезії і музичних аналогій:

"Існують звуки чисті, багаті, могутні... існують кольори сумні, різкі, щасливі... Це так природно, так близько до малярства, що одне притягає інше... Слухаючи певну мелодію або спостерігаючи певний пейзаж, я раптом зауважив, як лінії і форми підсилюються і як вони набувають... великої краси та експресивності, начебто те, що, як здавалося, не мало кольору, раптом стало буяти жвавими кольорами"²⁴.

Паралелізм з Кандинським та іншими російськими художниками є великим, хоч напевно чий Богомазов міг бути детально знайомий з їхніми ідеями. Щонайбільше він міг знати про Кандинського і Кульбіна з їхньої участі у виставках та з каталогу Іздебського "Салон II", що проходив в Одесі та інших містах у 1910–1922 роках (наприклад, з російського перекладу Кандинським книги Арнольда Шонберга "Параллели в октавах і квинтах" та зі статті Кандинського "Куда идет "новое" искусство", опублікованої в Одесі²⁵). Крім того, каталог містив переклад студії Анрі Ровеля (Henri Rovel) про гармонію у малярстві і в музиці, що вперше з'явилася у журналі Les Tendances Nouvelles ("Нові тенденції") за два роки до того (Кандинський активно співробітничав у цьому журналі). З

досі невідомих причин Богомазов не брав участі у жодному з "Салонів" Іздебського, на відміну від багатьох його українських колег, від Архипенка до В. Баранова-Россіне, але можна припустити, що Богомазов був усе ж таки знайомий з цими роботами.

Одночасно картини й малюнки Богомазова середини 1910 років з їх швидкими силовими лініями і повторюваними з'єднаннями свідчать, так само як і твори Ольги Розанової, про добре розуміння італійського футуризму. Хоч він ніколи не бачив картин Северіні або скульптур Боччоні, він міг знати про теорії футуризму з російських перекладів і з гарячих дискусій, що точилися між Бурлюками, Лівшицем і, передусім, Екстер.

Київ

Разом з Малевичем Екстер була одним з небагатьох членів російського авангарду, що утворили "школу". У Києві, особливо між 1916 і 1919 роками, Екстер перебувала у тісному контакті з багатьма молодими українськими художниками, зокрема, з Андрієнком, Борисом Аронсоном, Богомазовим, Олександром Хвостенко-Хвостовим, Симоном Ліссімом, Меллером, Петрицьким, Рабиновичем, Челіщевим та Тишлером, деяким з них вона давала уроки. Багато з цих малярів були євреями; народжені у віддалених кутках України, вони з самого початку прагнули відірватися від свого місцевого оточення і увійти у більш космополітичне культурне співтовариство. Дійсно, більшість єврейських діячів модерного російського і українського мистецтва – Бакст, Шагал, Йосиф Чайков, Роберт Фальк, Ель Лісицький, Давид Штеренберг, Йосиф Школьник, Тишлер – переїхали з рідних міст і сіл до Києва, Москви чи Санкт-Петербурга /Петрограда/Ленінграда, або до Парижа та Нью-Йорка, де вони намагалися здобути визнання саме як радянські, або європейські, або американські художники, а не як носії місцевих єврейських традицій.

Таке становище може пояснити успіх школи Екстер у Києві у 1917–1919 роках (і також педагогічних експериментів Малевича у Вітебську у 1919–1922 роках). Більшість їхніх студентів були місцеві євреї, які поважали своїх наставників не лише за те, що вони були харизматичними особистостями, але й за те, що вони підтримували естетичні системи, що йшли далі за етнічний фольклор. А вже після революції студія Екстер у Києві стала центром паломництва для багатьох мандрівних інтелектуалів (українських, російських та єврейських), таких як Ілля Еренбург, Бенедикт Лівшиць, Осип Мандельштам, Віктор Шкловський та Натан Венгров.

Протягом цих буремних років Київ був надзвичайним осередком культурного життя. Розквітали кабаре, з гарячими номерами, що ставилися у кабаре Бі-Ба-Бо та Джанк. Художні ілюстровані й літературні огляди зростали, як гриби, відбиваючи найрізноманітніші тенденції – від щотижневика "Театральная жизнь" (1918) до альманаху "Гермес" (1919)²⁶. Екстер була головою секції мистецтв Міністерства Велико-російських справ, тоді як її подруга Ельза Крюгер організовувала вечори танців у Художньому театрі. Виставка китайської та японської гравюри відкрилася у Товаристві робітників мистецтв саме тоді, коли Олександр Дейч проголосив кінець пролетарського мистецтва²⁷. Така атмосфера могла лише сприяти молодим художникам у намаганні забути містечкове злидарство, коли "вулиці прибиралися лише час від часу"²⁸, і експериментувати за будь-яку ціну. Отож логічно, що Аронсон, Рабинович, Шифрин, Тишлер та інші почали відвідувати заняття у Екстер, а їхні художні досягнення у малюванні, декоруванні вулиць та сценічному дизайні свідчать про серйозний вплив останньої. Коли у 1920 році більшовики остаточно зайняли Київ, деякі з учнів Екстер, і серед них Богомазов і Хвостенко-Хвостов, поставили свій талант на службу політиці, маляючи агітки, афіші і плакати для УкрПОСТА (вікна пропаганди Українського телеграфного агентства).

У більшому чи меншому ступені ліричне ставлення Екстер до кубізму стало загальним знаменником цих художніх стилів. Існує, наприклад, дивовижна подібність між ранніми картинами та театральними ескізами Меллера, Петрицького і навіть Челіщева. Костюми Петрицького середини 1920-х років і костюми Челіщева 1919–1921 років ґрунтуються на скульптурній, часто спіральній структурі, що нагадує костюми Екстер для постановок Таїрова. Одночасно Петрицький все ж таки спирався на своє етнічне коріння, вводячи до своїх творів фольклорні елементи. Але його також цікавили формальні комбінації та синкопи у декораціях і костюмах, він дуже ретельно робив колажі – золотий папір на бавовняній тканині, геометричні мотиви на квітчастому фоні тощо. Вочевидь цим курйозним дисонансом він хотів підкреслити справжній дух українського авангарду, що був одночасно професійним і примітивним, конструктивним і орнаментальним. Як писав у 1929 році критик В.Хмурій, Петрицький надав "декоративних функцій конструктивній деформації"²⁹, це відчуття здається особливо справедливим, коли йдеться про його роботу для театрів *Березіль* та театру Івана Франка у Києві та Харкові 1920-х років.

Висновки

Хтось може висловити думку, що, мабуть, найцікавішим досягненням українського авангарду є не його первісний внесок до кубо-футуризму та розвиток абстрактного живопису у 1910-х роках, а скоріше його мутація та зміна цих стилів наприкінці 1920-х років. Якщо у Москві і у Ленінграді енергія експерименту швидко позадакувала під натиском Героїчного реалізму, то українські художники продовжували досліджувати радикальний синтаксис принаймні до початку 1930-х років. Кульмінацією цих останніх героїчних пошуків стали течії, які Дмитро Горбачов назвав "спектральним експресіонізмом" та "містичним реалізмом", ці терміни стосуються до експериментальних, але фігуративних картин Єлеви, Пальмова, Йоффе та Седляра. Ці картини ґрунтувалися на перспективі, прозорості, анатомічному викривленні та колористичному дисонансі, що виявлялися по-різному – через натуралізм сільського життя (Пальмов) та через радість праці (Богомазов), але також і через лиховісне вторгнення мілітаризму (Йоффе, "Тир") та пролетарської диктатури (Єлева, "Голова робітника"). Кінець 1920-х та початок 1930-х років знаменувався також сміливим вчинком Михайла Бойчука та бойчукістів, які, синтезуючи посилення на італійське Кватроченто, французький кубізм та місцевий примітивізм, виконали чудові настінні малюнки, наприклад, в армійських казармах біля Києва. За спробу ввести українські мотиви до державних замовлень Бойчука і багатьох його колег було звинувачено в українському націоналізмі, заарештовано і страчено.

Останні блискавки українського (і російського) авангарду можна було побачити у Харкові, баяківщині багатьох "російських" модерністів, від Н.Акімова до Л.Брайловського. Наприкінці 1920-х років, наприклад, часопис "Нова генерація", що виходив під прапором супрематизму й конструктивізму між 1927 і 1930 роками (де дописувачами були Малевич і Матюшин), або альманах "Авангард" (1929). Як переконливо довела Ольга Лагутенко у своєму нарисі, Єрмилов, дизайнер "Авангарду", особливо активно працював у Харкові у 1920-х роках, розробляючи власну інтерпретацію і систему конструктивізму.

Про важливість розвитку авангарду у Харкові свідчить той факт, що там ставиться ціла низка театральних вистав такими режисерами як Фореггер, Лесь Курбас, Самуїл Марголін та запрошені ними художники. У 1926 році Курбас перевів свій театр "Березиль" з Києва до Харкова, шукаючи аудиторії, більш сприятливої для художніх експериментів. Він радо сприймає конструктивістську сценографію Хвостенко-

Хвостова, Меллера та Анатолія Петрицького. Декорації й костюми Хвостенко-Хвостова для Смеральдіни у постановці "Любов до трьох помаранчів" Сергія Прокоф'єва передавала динаміку цієї багатой на події епохи. Ігор Цишкевич писав з цього приводу:

"Курбас відчував, що актор має повністю трансформуватися на сцені для того, щоб вразити аудиторію і до кінця вистави справити на неї глибокий вплив. Ця технічна трансформація могла бути абстрактною, психологічною, стилізованою, ритмічною, символічною, метафізичною, або ще якогось іншого типу"³⁰.

Переїшовши до харківської Опери після роботи з Голейзовським у Московському камерному балеті й після оформлення постановки "Вія" Гоголя в Українському драматичному театрі ім.Івана Франка (що також перебував у Харкові), Петрицький закріпив свою позицію як лідера українського авангарду. Хоч він і схилився до конструктивізму, але він легко пристосовувався до потреб конкретної вистави і охоче вдавався до орнаменту та "ілюзії", якщо цього вимагала постановка. Отож він не мав жодних труднощів у відтворенні історичної атмосфери у таких операх як "Князь Ігор" (Одеса, 1926), "Тарас Бульба" (Київ, 1927; Харків, 1928) та балету "Корсар" (1926), але до того ж він продовжував підкреслювати формальні сторони постановки. Він писав у 1930 році:

"Ви повинні... конструювати костюм зсередини, і керуватися не просто гарним виглядом, але також вашим ставленням до нього як до форми, що доповнює образ, створюваний актором – як до одного з компонентів, взаємопов'язаних з логічною механікою цілого"³¹.

Харків став також містом, де діяла Асоціація сучасних художників України і де було видано такі важливі монографії, як розкішний альбом Хмурого "Анатоль Петрицький. Театральні строї" (1929) та Р. Кутепова "Нові течії в малярстві" (1931).

Але плинув час, і хоч великі художні експерименти протрималися в Україні довше, ніж у Радянській Росії, політична вендета була нещадною, вилучивши багатьох з її найоригінальніших художників і письменників з історії культури. Однак, якщо картини і поеми українських авангардистів було вилучено з музеїв і бібліотек, деякі сліди їх залишилися. Наприклад, якимось дивом кубо-футуристський робітник Івана Кавалерідзе (1926) все ще стоїть у Слов'янгорську – могутнє свідчення витривалості українського авангарду, що пережив довгі роки гноблення, висміювання і занедбання. Відкриваючи наново ці оригінальні твори, публічні виставки, такі як "Перехрестя", допомагають повернути блискучі фрагменти загубленої мозаїки до Пантеону міжнародного модернізму.

ПРИМІТКИ

1. Назва "Перехрестя" нав'язана назвою книжки авангардної поезії Миколи Бажана, Михайля Семенка і Гео Шкурупія: "Зустріч на перехрестній станції", Київ: Бумеранг, 1927 (дизайн обклашки виконано Володимиром Татлінім).
2. М.Мудрак Нова генерація і художній модернізм в Україні, Мічиган: UMI Research Press, 1986; див. також її есе "Український дадаїзм? Або переглянута традиція" у: G. Janacek and T. Otuka, eds.: *Eastern Europe and the Dada Orbit*, New York: Hall, 1998, сс. 190–222. Слід також нагадати про піонерську розвідку Валентини Маркаде у царині історії українського мистецтва: *Art d'Ukraine* [Мистецтво України] (Lausanne: L'Age d'Homme, 1990), яка містила позитивну оцінку українського авангарду. З тієї пори до розвідок Маркаде і Мудрака додалося багато монографій на тему сучасного українського мистецтва, серед них: Д.Горбачов "Український авангард 1910–1930 років, Київ, Мистецтво, 1996; O. Illyntzkyj: *Ukrainian Futurism 1914–1930*, Harvard: Harvard University Press, 1997; Е.Бабаєва Наши коллекционеры. Поиски и находки, Киев: Бабаєва, 2000; Л.Савицкая На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы, Харьков: Эксклюзив, 2003; та Е. Дымшиц 100 произведений из собрания К.И.Григоришина, Киев: Старошук, 2004. Нерегулярні випуски журналу Українське мистецтвознавство, що публікуються Академією наук у Києві (з 1993 року) є також цінними джерелами інформації стосовно українського мистецтва двадцятого століття.
3. Українська Авагарда 1910–1930 р. у Музеї сучасних мистецтв (Muzej suvremene umjetnosti), Загреб, 1990–1991; / *Spirit of the Ukraine у Вінніпегській художній галереї*, м. Вінніпег та в інших місцях, 1991–1992; *Авангард в Україні*, Вілла Штук, Мюнхен, 1993; *Феномен українського авангарду 1910–1935 років у Вінніпегській художній галереї*, м. Вінніпег та в інших місцях, 2001–2002, Verso lo spazio luce, Вілла Калдоньо, Віченца, 2004.
4. В.Костин, редактор: Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи. Москва: Советский художник, 1974, с. 47.
5. Д.Бурлюк "Голос импрессиониста в защиту живописи" Буклет, що роздавався на виставці "Звено", Київ, 1908. Частково передрукований у часописі "В мире искусств", Київ, 1908, № 14–15, с.20.
6. Традиційно це зауваження приписується Василю Кандинському. Див. каталог виставки *Oils, Watercolors by David Burliuk*, New York:: 8th Street Gallery, 1943, с. 4.
7. Б.Лившиц: Полутораглазый стрелец, Ленинград: Издательство писателей, 1933, с.29.
8. А.Эфрос "Камерный театр и его художники, Москва: ВТО, 1934, с. XXI
9. A Baudin and P-M. Jedryka, eds.: W. Strzemiński. K. Kobro: "L'espace uniste", Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, с. 44.
10. Г.Лукомский: "О древнерусском зодчестве Чернигова", С-Петербург, 1912; Г. Лукомский "Киев. Церковная архитектура XI–XIX века. Византийское зодчество. Украинское барокко", Мюнхен: Orchis, 1923; Kiev Ville Sainte de Russie, Paris: Danguin, 1929.
11. G. Lukomski: Description du Mus'ee Fond? par B. et W. Khanenko ? Kiev 1880–1920, Paris: Povolozky, 1921.
12. Д.Мережковский "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" (1992)// Д.Мережковский Полное собрание сочинений, С-Петербург: Сытин, 1914, т.18 с.180.
13. Фільм не зберігся. Про репродукцію одного епізоду, де Максимович тримає в обіймах Гончарову (або Антоніну Привалову) див. M. Calvesi: *L'Arte Moderna*, Milan: Fabbri, 1967, с. 314.
14. Про Михайла Жука див. "Книжкові обкладинки художника Михайла Жука. Каталог виставки в Одеському державному літературному музеї, Одеса, 1995.
15. А.Кривошеин и А.Прахов, издатели: "Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году", Петроград: Главное управление, 1914. Каталог містив багато кольорових ілюстрацій.
16. Див. D. Gorbachev: "Exter in Kiev – Kiev in Exter" in *Experiment*, Los Angeles, 1995, No. 1, сс. 299–320.
17. Лист Василя Каменського до Бурлюка від 23 січня 1927 року у: Д.Бурлюк "Ентелехизм", Нью-Йорк: Бурлюк, 1933, с.3.
18. І.Чужанов: огляд експозиції "Звена" у часописі "В мире искусств", 1908, № 14–16, с.20.
19. Н.Зубков. изд.: Давид Бурлюк "Фрагменты из воспоминаний футуриста", С-Петербург: Пушкинский фонд, 1994, с.14.
20. Д.Бурлюк "Фактура" (1913). Англійський переклад здійснено Джоном Болтом у: S. Barron and M. Tuchman, eds.: *The Avant-Garde in Russia 1910–1930. Catalog of exhibition at the Los Angeles County Museum of Art*, 1980, с. 76.
21. Дж. Келлі (G. Kelley): огляд виставки у: Cleveland Plain Dealer, 1928, 11 березня; передрукований у: D. Burliuk, *American Art of Tomorrow*, New York: Mariia Burliuk, 1929, с. 16.
22. "Всечество" – це був рух, який підтримували Михайл Ле-Дантю, М.Ларіонов, О.Шевченко та інші авангардисти у 1913–1914 роках, вони вважали що витвір мистецтва слід оцінювати "виключно на одній підставі – художньої експертизи". (К.Юдина: М.Ле-Дантю: "Живопись всечества" у: "Експеримент", 1995. №1, с.205. Детальнішу інформацію подано у J. Bowlst, ed.: "M. Le-Dantui: Живопись всеков" in *Минувшее*, Paris, 1988, No. 5, сс. 183–202.
23. E. McCauseland et al. David Burliuk. Catalog of exhibition at the Lido Galleries, New York, 1962, с. 8.
24. А.Богомазов "Искусство живописи" рукопис (приватна колекція), с. 107. Повний текст трактату Богомазова було опубліковано Дмитром Горбачовим у "Наука и культура", Киев, 1989, № 23, сс. 58–66. Французький переклад див. А–В. Nakov: *Alexandre Bogomazov, Catalog of exhibition at the Mus'ee d'Art Moderne, Toulouse*, 1991, pp. 1–77 (second section).
25. В.Кандинский "Куда идет "новое" искусство": Одесские новости, Одеса, 1991, 9 февраля, с.3
26. Особливе значення мав "Щорічник мистецтва та гуманістичних знань" "Гермес" (Київ, 1919, лише одне видання). Обкладинку цього видання оформляла Екстер, там було вміщено також кілька репродукцій її творів. Іншими авторами були Ілля Еренбург, Ніколай Євреїнов, В'ячеслав Іванов, Бенедикт Лівшиць, Владимир Маккавейський та Григорій Петников.
27. А. Дейч "Конец пролетарского искусства": "Театральная жизнь", Киев, 1918, № 18, сс. 8–10.
28. Л.Рохлин "Местечко Краснополье Могилевской губернии", С-Петербург: Север, 1909. С.11.
29. В.Хмурий "Анатоль Петрицький. Театральні строї". Харків: Державне видавництво, 1929.
30. I. Ciszewyc: "The Berezil Theatrical Association and Its Revolutionary Makeup" in *The Berezil Theatre. Catalog of exhibition organized by the Organization of Modern Ukrainian Artists*, New York, 1980, unpaginated.
31. А.Петрицький "Оформлення сцени сучасного театру": "Нова Генерація", Харків, 1930, №1, с.42.

Дарія Зельська-Даревич

УКРАЇНСЬКІ КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО КРІЗЬ ВІКИ

Демократична Помаранчева революція восени 2004 року привернула увагу міжнародного співтовариства до України і до її народу. До цих подій про Україну знали дуже мало, хоч вона і стала незалежною ще у 1991 році, коли розпався Радянський Союз. Ще й зараз більшість людей знають лише назву країни і той факт, що демократія взяла гору в боротьбі з корупцією на президентських виборах у грудні 2004 року, коли сотні тисяч громадян провели мирні демонстрації у столиці країни Києві та в інших містах. Однак українська історія і багата культурна спадщина нараховують тисячоліття, тоді як державність довго не давалася і прийшла пізно. У сучасній історії, крім короткого періоду незалежності у 1918–1920 роках, територія України перебувала під контролем різних країн і імперій. Після Другої світової війни вся Україна стала частиною Союзу Радянських Соціалістичних Республік і була відірвана від ідей і демократії Західних країн. Але так було не завжди. Протягом великого періоду своєї історії Україна підтримувала тісні стосунки із західноєвропейською цивілізацією та її досягненнями, які адаптувалися до українського культурного середовища.

Україна розташована у Східній Європі і має свої кордони по Чорному і Азовському морях на Півдні, з Росією на Сході й Півночі і з Молдовою на південному Заході. За територією ця країна трохи більша за Францію і трохи менша за Техас. Її розташування на східних кордонах європейської цивілізації зробило її сприятливою до впливів і з Заходу і зі Сходу, що знайшло свій відбиток у місцевій культурі¹.

З доісторичних часів місцева культура мала своє коріння в аграрному суспільстві, що становило багатий етнографічний ґрунт аж до двадцятого століття, та чий вплив відчувається ще й зараз. З введенням християнства наприкінці X століття Україна перебувала під впливом Візантійської імперії. Пізніше основні західноєвропейські інтелектуальні й

художні течії підсилювали розвиток місцевих традицій, в результаті чого склався унікальний український досвід, що відбився в мистецтві та архітектурі.

Історичний огляд

Територія сучасної України має довге і розмаїте минуле, що починається в доісторичну епоху, про яку відомо з археологічних знахідок, що датуються епоєю палеоліту. Там жили мисливці й збирачі, потім, від епохи неоліту до Трипільської культури, що розквітла близько 4500 років до Р.Х., там жили люди, яких історики називають кіммерійцями, скіфами і сарматами, вони займали території на Північ від Чорного моря, тоді як греки заснували свої колонії вздовж берегової лінії. Близько сьомого століття східні слов'яни зайняли території вздовж Дніпра, включно з Києвом. У наступні віки заснувалася Київська держава, яка, за істориком Орестом Субтельним, була "потужним політичним конгломератом, який успішно почав утворювати одне з найдовідженіших і квітучих суспільств тогочасної Європи"². Ця держава включала сьогочасні Центральну і Західну Україну (Галичина, Волинь і Закарпаття). Під час коротких історичних періодів вона включала такі віддалені князівства як Новгородське і Суздальське, що зараз входять до Росії. Одним із стимулів розвитку і розширення держави було прибуття вікінгів і стосунки з Візантією, особливо після 988 року, коли князь Володимир Великий проголосив християнство державною релігією.

Могутня Київська держава, уже ослаблена внутрішнім розбратом, зазнала краху, коли монголи вторглися до неї в середині 13 століття. Центри політичного впливу і культурного розвитку пересунулися на Захід до князівств Галицького і Володимирського, останні продовжували підтримувати жваві стосунки з Центральною і Південно-Східною Європою і продовжували процвітати ще одне століття. Скажімо, король Данило Галицький отримав свою корону від Папи Інокентія IV у 1253 році.

В середині 14 століття Україна підпала під панування Великого Князівства Литовського. Після того, як Литва уклала конституційну угоду з Польщею у 1569 році, українські території, включно з Києвом, були включені до Князівства Польсько-Литовського (Rzeczpospolita). Включення українців до Князівства Польсько-Литовського сприяло ще більшому впливу на них Заходу, одночасно призводячи до соціальних, релігійних і політичних конфліктів, що тривали протягом сторіч. Поступово влада, багат-

ство і привілеї стали асоціюватися з "польськістю", викликаючи образи, повстання та бунти з боку українців. Слід також пам'ятати, що з 15 і до середини 18 сторіччя причорноморські степи контролювалися татарами, тюркським народом, який прийшов у цей регіон разом із монгольською навалою. Ці васали Османського султана робили набіги на українські села у пошуках бранців, яких продавали у рабство.

У 15–16 століттях зміцніли міста, що мали самоврядування, склався сильний середній клас. Розквітали як церковні братства, так і воєнні братства, члени яких стали відомі під назвою козаків. Спочатку вони складалися з кріпаків-утікачів під проводом дрібного дворянства. Козаки поступово стали силою, з якою слід було рахуватися. На раді у Берестечку (тепер Брест у Білорусі) у 1596 році Митрополит київський з багатьма єпископами української православної церкви визнав головою християнської церкви Папу Римського замість Патріарха Константинопольського. Це призвело до релігійного розколу української церкви на уніатську (пізніше відомі як греко-католицька та українська католицька церкви) і православну церкви. Остання продовжувала зберігати свою залежність від Константинополя, а пізніше, із зростанням впливу Росії у цьому регіоні, від Патріарха Московського. Через десятиліття після Берестейської унії Україну почали роздирати релігійні чвари, причому Київ постав знову як центр українського православ'я, національної свідомості і освіти. Козацькі ватажки, такі як гетьман Богдан Хмельницький (1595/6–1657), який стояв на чолі повстання проти польського гноблення у 1648 році, зіграли велику роль у встановленні козацької або гетьманської держави і у плеканні української самосвідомості й ідентичності. У пошуках союзників проти поляків Хмельницький підписав Переяславську угоду з Московією у 1654 році, ця угода пізніше відкрила шлях до російського панування над Україною. За часів гетьманства Івана Мазепи (1687–1709) Україна пережила золотий період свого розвитку, що збігся з часом бароко. Мазепа значною мірою сприяв розвитку релігійних і культурних закладів і був великим покровителем мистецтв. Його союз із шведським королем Карлом XII і поразка його шведських союзників під Полтавою від російського царя Петра I у 1709 році означали початок занепаду козацько-гетьманської держави і підкорення українців з одного боку Росією, а з іншого Польщею. Наприкінці 18 сторіччя російський уряд позбавив лівобережну Ук-

раїну національного самоврядування, зробивши її російською провінцією, що отримала від царської влади назву "Малоросія"³.

На початку 19 сторіччя територію сучасної України було розподілено між двома імперіями: царською Росією на Сході і Австро-Угорщиною на Заході. Крах Російської імперії прискорив відділення України, і в січні 1918 року Центральна Рада проголосила в Києві утворення незалежної української держави. Передбачаючи поразку Австро-Угорської імперії, Західна Україна проголосила свою незалежність 1 листопада 1918 року. Постановою від 22 січня 1919 року всі регіони України були об'єднані у суверенну державу. Однак українська незалежність довго не протрималася. Після поразки, якої українська армія зазнала від Росії та Польщі, наслідком якої був розподіл України у 1921 році на Ризькій конференції, Західна Україна відійшла до Польщі, тоді як на Східній Україні утворилася Українська Радянська Соціалістична республіка, що у 1922 році стала частиною Союзу Радянських Соціалістичних республік. Два невеличкі регіони України, Буковина і Закарпаття, відійшли відповідно до Румунії і Чехословаччини.

Починаючи зі свого дванадцятого з'їзду 1923 року, Комуністична партія, що керувала СРСР, стала проводити політику "коренізації". В Україні вона набула назви "українізація" і була спробою завоювати ширшу підтримку з боку української інтелігенції і селянства. Було зроблено спроби залучати українців до лав партії, надаючи їм керівні посади і підтримуючи українську культуру і літературу. Це призвело до безпрецедентного розквіту українського мистецтва і літератури. Великий сталінський терор поклав край цій політиці на початку 1930-х років, в результаті чого було знищено українське комуністичне керівництво, знищено українську автокефальну православну церкву та її ієрархів і ліквідовано найвидатніших представників української інтелігенції⁴. Для повного підкорення українців і для проведення колективізації на селі сталінський режим винищив мільйони українських селян у спровокованому урядом голодоморі 1932–1933 років⁵. Ще мільйони загинули протягом Другої світової війни та в страшних сталінських концентраційних таборах.

Західна Україна була окупована Радянським Союзом під час Другої світової війни з 1939 по 1941 рік, потім нацистською Німеччиною до 1944 року, тому вона стала частиною Української Радянської Соціалістичної Республіки. В результаті її було відділено залізною завісою від політичного та куль-

турного впливу Західної Європи. Хоч більшість українських земель кінець-кінцем увійшли до Української Радянської Соціалістичної Республіки, що стала одним із засновників Організації Об'єднаних Націй, Радянська Україна не мала вирішального впливу на прийняття рішень. Влада належала Центральному Комітету Комуністичної партії у Москві. Україна зазнала русифікації і такої культурної політики, що заважала або у кращому випадку не сприяла розвитку і розквіту української культури й мистецтва.

За наших часів населення України становить близько 47 мільйонів, з яких 77.8% є етнічними українцями. Кілька мільйонів українців живе в Росії та інших колишніх Республіках Радянського Союзу, більше двох мільйонів перебуває на Заході. Не маючи можливостей заробляти вдома, близько двох мільйонів українців працюють за кордоном, головним чином в Західній Європі.

У Сполучених Штатах налічується близько одного мільйона американців українського походження, у Канаді – більше семисот тисяч таких осіб. Більшість приїхала протягом трьох хвиль переселення, що почалися наприкінці 19 і тривали у 20 сторіччі. Є також пізніші імігранти з України, що виїхали після проголошення незалежності у 1991 році.

Доісторичне мистецтво і культура

Межі цієї виставки визначені тематикою модерністського мистецтва початку 20 сторіччя. Однак історія мистецтва і культури в Україні є значно давнішою і сягає доісторичного минулого, епохи палеоліту, коли на території сучасної України мешкали сміливі мисливці. Фрагменти гравіюваних іклів мамонта, схематизовані жіночі фігурки, прикрашені геометричними малюнками, браслети і розмальовані лопатки мамонта, що збереглися до наших часів, є залишками тієї примітивної культури. Житла з костей мамонта, що їх знаходять біля Мізина і Межиріччя, датуються 15 000 р. до Р.Х., їх визнано найстарішими витворами людських рук, що збереглися до наших днів. До інших ранніх прикладів ритуального мистецтва належать мезолітичні малюнки тварин, що їх називають петрогліфами, знайдені у Кам'яній Могилі.

Трипільська культура (відома у Румунії і у Чеській Республіці як Кукутені) розквітала протягом доби неоліту у межиріччі між Дніпром і Дністром приблизно з 4500 до 1550 року до Р.Х. Від неї залишилися великі поселення, де знаходять багато гончарних витворів, антропоморфних і зооморфних фігу-

рок, а також інструментів для зорювання землі. У степах було знайдено кам'яні стели і гончарні вироби. Починаючи приблизно з сьомого сторіччя до Р.Х., скіфи, відомі своїм мистецтвом наїзництва та виробленням золотих прикрас, контролювали велику територію від Чорного моря до сучасної Білорусі. Ця територія стала відомою під час панування слов'ян як Русь і з плином часу як Україна. Виробництво та оздоблення таких шедеврів як Золота Пектораль, знайдена у Товстій Могилі біля Дніпропетровська, так само як і інші скарби, що залишилися від сотень поховань, свідчать про існування багатого панівного класу. Грецький історик Геродот у п'ятому столітті до Р.Х. присвятив скіфам майже повністю один том своїх "Історій" (книга IV).

Деякі з найстаріших малюнків, що збереглися, – це фрески, знайдені у колишніх грецьких колоніях, які розквітали на узбережжі Чорного моря від 6 століття до Р.Х. до 4 століття нашої ери. Вони збереглися на стінах гробниць, наприклад у Таманському кургані в Криму (4 ст. до Р.Х.), у кургані біля Керчі (2 ст. до Р.Х.) і у В.Стасовській могилі (2 ст. від Р.Х.). Одним із найдавніших портретів є голова парубка (4 ст. від Р.Х.) з Херсонесу, нанесена на кам'яну брилу технікою енкаустики, та один з найпрекрасніших портретів "Голова Деметри" (1 ст. від Р.Х.) з Керчі⁶. Вони підтверджують той факт, що південне узбережжя України становило частину класичної й елліністичної культури, що розквітла вздовж узбережжя Чорного моря і в Криму. Найдавніші в Україні християнські фрески (від 3 ст.) і пам'ятки архітектури також було знайдено в Криму⁷.

Середньовіччя

У 10 сторіччі, особливо після того як Володимир Великий проголосив у 988 році християнство офіційною релігією своєї держави, для українського мистецтва і архітектури розпочався історично засвідчений період розвитку і процвітання. Оскільки Україна перейняла свою релігію з Візантії, візантійський вплив на її культуру був глибоким і довготривалим. Пізніше вона зазнала також католицького впливу із Західної і Центральної Європи, що також відбилось в її мистецтві і в архітектурі.

Найвищі зразки мистецтва цього періоду, що зберігаються й досі, стосуються сакрального мистецтва, що збереглося на стінах церков та в прикрашених мініатюрами рукописах. Більшість наближається до візантійського стилю, який завезли архітектори і ремісники, що їх князь Володимир Ве-

ликий вивіз із Візантії для встановлення християнського ритуалу Східного зразка. Є загальновізнаним, що з часом візантійські моделі змінилися і адаптувалися до місцевих традицій і місцевих ремісників. Це призвело до утворення візантійсько-українського варіанту, який переважав у малярстві до епохи бароко і продовжував бути джерелом натхнення для деяких художників-модерністів 20 століття. Ще й зараз відчувається його вплив на українське мистецтво та архітектуру.

Деякі з найстаріших фрагментів фресок, що їх відносять до періоду утворення Київської держави, було знайдено під час розкопок Десятинної церкви, заснованої князем Володимиром Великим у Києві наприкінці 10 сторіччя⁸.

Найстаріші настінні розписи і мозаїки найкраще збереглися у Софійському соборі в Києві, зведеному на початку 11 століття князем Ярославом Мудрим. Мозаїки в абсиді й куполі, особливо "Оранта", "Христос з апостолами" та "Христос Вседержитель (Пантократор)" слугували зразком для пізніше збудованих церков. Стилiстично вони близькі до другого періоду Візантійського малярства і свідчать про тісні духовні, культурні та художні стосунки з Візантією. Серед найцікавіших фресок Святої Софії фігурують світські фрески на сходах двох башт, що зображають сцени полювання, музикантів, танцівників і акробатів. Лише фрагменти фресок 10–11 століть залишилися у церквах Чернігова. Фрески 11 сторіччя з церкви Успіння у Київському монастирі Печерської Лаври, збудованому у 1073–1078 роках, загинули під час вибухів, що їх організовували у 1941 році комуністичні партизани протягом короткого періоду (1941–1943) окупації Києва нацистами⁹.

Деякі з фресок і мозаїк золотоверхого Свято-Михайлівського собору, зведеного 1132 року і зруйнованого за наказом радянського уряду у 1934–1935 роках, збереглися і зараз перебувають у музеї Софійського собору у Києві та у Третьяковській галереї у Москві. Стилiстично ці фрески й мозаїки наближаються до середнього періоду візантійського мистецтва. Фрески Кирилівської церкви у Києві (середина 12 ст.) є дещо реалістичнішими, тут можливий балканський вплив. Романські елементи можна прослідкувати у порталах та рельєфах церкви Святих Бориса і Гліба в Чернігові, а також у плані і в деталях Свято-Пантелеймонівської церкви (13 ст.) у Галичі, Західна Україна.

Переносні ікони найімовірніше малювалися у 10–11 століттях, проте жодна не збереглася, во-

ни, мабуть, стали жертвами вандалізму й вогню або ж їх забирали як воєнну здобич. Найстаріша ікона, що збереглася, походить з Києва - це ікона Вишгородської Божої Матері, відома під назвою Володимирської Божої Матері (12 ст.), візантійського походження. Її привласнив суздальський князь Андрій Боголюбський під час свого нападу й розгрому Києва у 1155 році. У сучасній Росії їй було передано до міста Владимира, звідки її нова назва. Це тип Eleusa або Милування, на ньому зображена Діва з Ісусом, що обіймає Свою Матір. Ця композиція стала дуже популярною і повторювалася протягом століть з численними варіантами. Володимирська Божої Матір зберігається зараз у Третьяковській галереї в Москві разом з трьома іншими іконами київського походження: "Велика Панагія", "Святий Димитрій Солунський" та "Богоматір Печерська" (1288). На останній зображена не лише Богоматір, а й київські святі Антоній і Феодосій.

Автором ікони "Велика Панагія" з її чудово виписаними рисами за припущенням є київський монах Алімпій, чия біографія фігурує у хроніках монастиря Печерської Лаври, він помер у 1114 році. Ікона святих Бориса і Гліба 13 століття зараз зберігається у Київському музеї російського мистецтва. Спільними рисами усіх цих ікон київської школи є такі: стилізація, фронтальне зображення, невелика глибина, інвертована перспектива, видовження і статична композиція, типова для візантійських прототипів.

В ілюмінованих манускриптах 11 століття також можна знайти приклади ранніх малюнків. До них належать ілюмінати з Остромирського Євангелія (1056–1057), з "Ізборника Святослава" (1073), де фігурує груповий портрет князя Святослава з родиною, та "Псалтир Гертруди", або "Трірський Псалтир" (1078–1087), який містить не лише зображення апостолів, але й князя Ярополка та його дружини. Так само, як і ікони, ілюміновані манускрипти наслідують візантійські зразки, але одночасно вони є спробою індивідуалізації рис обличчя, особливо вельможних осіб.

Монгольська навала мала руйнівний вплив на культурний розвиток країни. Лише невелика кількість витворів мистецтва і архітектури збереглася від тих буремних років, головним чином у Західній Україні. В плані архітектури залишилося кілька замків-фортець, таких як Хотин, Кам'янець-Подільський, Острог та Луцьк, що були побудовані за західноєвропейськими зразками зазвичай іно-

земними інженерами. Інші, такі як Білгородська фортеця, мають риси, більш характерні для мусульманської архітектури Османської імперії. Серед малюнків та фресок, що збереглися, слід згадати круглу каплицю у Горянах на Закарпатті та фрески 15 століття Вірменського кафедрального собору у Львові, що був побудований у 1363 році¹⁰.

З тих ікон, що збереглися, найвідомішими є ікони "Святий Георгій" з села Станіслав та "Волинська Божа Матір" (кінець 13–початок 14 ст.), обидві написані у візантійсько-українській традиції іконопису, але з місцевими варіаціями. Зображення Святого Георгія на чорному коні не лише є незвичним, але й вказує на свободу, з якою місцеві художники могли передавати традиційні теми і кольори в іконописі. Прототипи аскетичного зображення обличчя Волинської Божої Матері можна знайти у болгарських іконах.

Нестабільність і розбрат, що панували на той час, не сприяли побудові церков та багатому декору інтер'єрів. У 14 столітті сюжети, що раніше були написані на стінах церков, були перенесені на ікони, написані на дошках і вставлені в іконостаси, що являли собою дерев'яні ширми, які відгороджували алтар від основної частини церкви та від пастви. Жоден з цих перших іконостасів не зберігся, однак збереглися деякі ікони 15–16 століть. Це такі ікони, як Деїсусний чин та релігійні свята з Ванівців, а також ікони Страстей Господніх та Страшного Суду – раніше ці сюжети були віднайдені на північних та західних стінах церков. Це знаменує утворення галицької іконописної школи, чиє пов'язання з візантійським іконописом пом'якшувалося особистими інтерпретаціями, меншою канонічністю форм та західноєвропейськими впливами. Наприклад, на іконі "Божої матері Одігтрії" з Красова (15 ст.) обличчя Богородиці було набагато кругліше та більше нагадувало місцеві зразки, тоді як Ісус був одягнений у вишиванку, типову для народного вбрання. Інші народні елементи також прослідковуються, такі як оздоблення ліжка та постільної білизни на іконі "Народження Богородиці" з села Нова Весь (15 ст.). Готичні елементи можна віднайти в архітектурному обрамленні деяких ікон, таких як Свята Параскева з Корчина (кінець 15 ст.). У "Страшному Суді", іконі з Багноватого (16 ст.) групи людей різних національностей змальовані у сучасних для цієї епохи строях, що вказують на їхнє етнічне походження та заняття. Тут уже робиться спроба трьохвимірного моделювання форм.

Ренесанс

Ренесанс, що розпочався в Італії у 15 столітті, дійшов до України лише на початку 16 століття. Найбільше він був відчутний в архітектурі і в скульптурі. Це стосується насамперед Західної України, що перебувала під владою Польщі і де запрошеним італійським та німецьким архітекторам і скульпторам доручалося будувати особняки на міських площах, які змінили вигляд таких міст як Львів та Бучач. Хоча спершу Ренесанс мав менший вплив на живопис, поступово ікони стали втрачати свою суворість і схематичність і набувати реалістичного вигляду щодо об'єму, анатомії і простору. Насамперед це відбивалося у змалюванні рис обличчя, як, наприклад, в іконі "Христос Вседержитель" (кінець 15 ст.) зі Старичів, Львівської області та в іконі "Богоматір" (1599) також із Львівської області. Пізніше місцеві пейзажі замінили традиційні стилізовані скелі та традиційну архітектуру, як наприклад, в іконі "Преображення" (1575) з Яблуніва та "Страсті Христові" (1593) із села Велике, де змальовані пейзажі Карпат. Вплив Ренесансу відчувається у різьбі по дереву та у зображеннях П'ятницького іконостасу (1644), у трьохвимірному тональному моделюванні обличчя і драпіровок, у перспективному зображенні простору та у композиції. Ікона "Народження Діви Марії" є набагато ближчою до західноєвропейського стилю живопису, ніж до візантійсько-українських прототипів. Однак більшість ікон свідчить про більшу повагу до місцевих традицій, особливо у позолочених і карбованих задніх планах і стилізованих предметах одягу.

Винахід у середині 15 століття Йоганом Гутенбергом друкарської машини із змінним шрифтом, що сприяв розповсюдженню науки, дійшов до України лише наприкінці 16 століття. Друкарська машина з'явилася у Західній Україні завдяки Івану Федорову, який надрукував першу книгу – "Апостол" – у 1574 році, а за ним Острозьку біблію у 1580–1581 роках¹¹. Обидві книжки мали карбовані фронтисписи та ілюстрації, що наслідували західноєвропейські зразки. Подібну практику карбування було продовжено в Києві у друкарнях монастиря Печерської Лаври та Могилянської Академії. Обидві друкарні сприяли розповсюдженню карбованих ренесансних ілюстрацій, які слугували за зразок не лише для граверів, але й для іконописців. Між тим традиція ілюмінованих рукописів не зникла повністю. Один із найпрекрасніших ілюмінованих манускриптів на пергаменті, "Пересопницьке Євангеліє" (1555–61), мав чотири ілюмінати євангелістів

на цілу сторінку і багато чудових прикрас. Композиція була традиційною, але у змалюванні фігур і в облямуванні відчуються елементи реалізму, а вплив Ренесансу очевидний у рослинних мотивах і у фігурках янголів (putti). Пересопницьке Євангеліє є першим євангелієм, написаним народною українською мовою, а не церковнослов'янською. Після проголошення незалежності Пересопницьке Євангеліє вживається під час церемонії присяги Президентів України.

Заснування вільних міст разом з одночасним зростанням середнього класу сприяло розвитку світського протегування мистецтву. Однак протегування з боку церкви залишалося сильним, про що свідчать заснування православних церковних братств та діяльність київського митрополита Петра Могили. Могила був покровителем мистецтв, він відбудував розорені середньовічні церкви і заснував вищу школу, відому пізніше під назвою Могилянської Академії, у якій українська культура поєднувалася із Західним типом навчання.

Попри той факт, що портрет як окремий жанр склався наприкінці 16 століття із поширенням Ренесансу і зростанням багатого середнього класу, він був не дуже поширений в Україні до періоду бароко. Спочатку на нього мали сильний вплив іконописні традиції та релігійна практика. Деякі з ранніх портретів становлять донорський тип, вони розміщалися в церквах, як, наприклад, портрет Яна Гербурта (1578) зі Львова. Він тут зображений на колінах, у побожній позі, зі своїм гербом, його руки й обличчя підкреслюються трьохвимірним моделюванням, що перегукується з фламандськими ренесансними портретами. Його темне вбрання, що виділяється на зеленуватому фоні, передається однак за плоскими канонами давніх ікон. Трохи згодом Костянтин Корнякт, також зі Львова (1630-і роки) змальований на зріст, у побожній позі перед розп'яттям, за традиціями Західноєвропейського мистецтва. Тут уже більше відчувається трьохвимірність, однак композиція залишається статичною. Можна ще згадати про значущу подібність домовин, написаних на дерев'яних чи металевих панелях. Один з найкращих портретів, Портрет Варвари Лангиш (1635), було написано олією на овальній металевій пластинці. З портретів, написаних на прапорах, що фігурували під час похорону, найвидатнішим є портрет Костянтина Корнякта (1603). Портрет Федя Стефаніка є добрим прикладом маленьких портретів, зроблених з обітничі, де дуже просто змальовано портрети небіжчиків.

У Східній Україні реалістичні портрети дарувальників спочатку входили до композиційного складу ікон, наприклад, Розп'яття з портретом Л.Свічки, та Покрова з портретом гетьмана Богдана Хмельницького і московського царя Олексія Михайловича з кількома достойниками під покровом Богородиці (обидва 17 ст.).

Золотий вік українського мистецтва: козацьке бароко

Бароко виникло в Україні досить рано. У середині сімнадцятого століття воно стало дуже популярним як у релігійних, так і в світських колах, а протягом усього вісімнадцятого століття цей стиль став домінуючим у художньому і в інтелектуальному плані. На еволюцію українського бароко вплинули Західні культурні й інтелектуальні течії, що підтримувалися польською владою, місіонерською наснагою єзуїтів, появою православних світських братств та патронажем козацької верхівки. Впровадження вищої освіти і розташування гравірувальних майстерень у Київському монастирі Печерської Лаври з його великою бібліотекою та "кужбушками" (альбомами західноєвропейських ілюстрацій), що сприяли у розповсюдженні західноєвропейського живопису й західних зразків. Протягом 17 століття розповсюдження бароко збіглося із встановленням козацько-гетьманської держави на Лівобережній Україні, що сприяло розквіту українського мистецтва і архітектури. Козацька еліта полюбляла бароко через його пишноту і велич. Відомий в Україні як козацьке або українське бароко, цей новий стиль символізував впевненість у собі і національні прагнення цієї доби, його дуже підтримувала козацька верхівка, зокрема гетьман Іван Мазепа, великий покровитель мистецтв. Українська православна церква, що виступала проти спроб латинізації з боку єзуїтів та Польщі, також улягла спокусі бароко. Центр культурного життя в Україні знову перейшов із Західної України до Києва та придніпровських областей, де на той час було сконцентровано основні політичні й військові сили.

Найвищі досягнення бароко маємо в архітектурі, як світській, так і церковній. Відбулася значна перебудова багатьох середньовічних церков включно зі Святою Софією та Свято-Михайлівським Золотоверхим собором у Києві. Будувалися нові церкви й монастирі, такі як церква Богоявлення Братського монастиря (1690) та собор Святого Миколая (1696) у Києві. Приміром, вважається, що лише гетьман Мазепа реставрував та побудував близько 20 церков.

Кілька грушоподібних бань, що не перевищують опорного барабану, становлять основну відмінну рису української церковної барокової архітектури.

Світська архітектура не збереглася до наших днів, так само як і багато церков. Це особливо стосується укріплень, але також і палаців гетьмана Хмельницького у Чигирині й Суботові та палацу гетьмана Мазепи у Батурині, який було знищено російським царем Петром I у 1709 році.

Однією з найцікавіших будівель, що збереглися дотепер, є будинок Мазепи або будинок Лизогуба, як його часто називають. Побудований у 18 столітті у Чернігові, він слугував генеральним штабом армії під час панування Мазепи. Будинок у плані є чотирикутником і має барокове зчленування зовнішніх стін, що перебиваються вбудованими колонами та пілястрами і мають оздоблення у вигляді ніш та трикутних фронтонів. Ще однією бароковою будівлею, що збереглася й донині, є Чернігівській колегіум, заснований гетьманом Мазепою між 1700–1702 роками. Найцікавішою його рисою є висока хвиляста вежа, увінчана куполом.

Будівлю Київської академії було реставровано і розширено гетьманом Мазепою у 1704 році. Гребінчастий дах був типово бароковим, так само як і деталі орнаменту. Будівля зазнала багатьох серйозних реконструкцій, що значним чином змінили її первісний бароковий вигляд. Нині у ній перебуває Національний університет Києво-Могилянська Академія, перший приватний університет незалежної України.

Степан Ковнір (1695–1786) відповідав за будівництво Ковнірівських будівель (1724–1727) у східній частині Печерської Лаври. До них входили друкарня, книжкова лавка та пекарня. Після пожежі йому доручили між 1746–1773 роками відбудувати комплекс, що поєднував будинки за допомогою стіни з бароковими фронтонами різних форм і орнаментів.

Деякі з палаців Західної України, побудовані здебільшого польською аристократією, збереглися до наших днів, хоч і не в дуже доброму стані. Це стосується палату в Підгірцях (1654) Львівської області, що є перехідною будівлею, яка поєднує ренесансні і барокові елементи.

Під впливом бароко візантійські традиції іконопису поступово поступилися місцем реалістичному змалюванню фігур у динамічній композиції та ефектних позах, прикладом чого може слугувати іконостас розміром 17 на 22 метри у церкві Преображення в селі Великі Сорочинці (1730-і роки). Ба-

рокові іконостаси стають яскравими, багатоярусними, позолоченими, з майстерно карбованими окладами. На жаль, багато з них було знищено Радянською владою у 1930-і роки, тоді як інші були зіпсовані через недбалість.

Двоє з найвідоміших барокових іконописців, то були Іван Руткович, знаменитий іконописець із Жовківського художнього центру, що писав ікони у церкві Різдва Христового у Жовкві, що зберігаються зараз у церкві Скваряви-Нови, та Іов Кондзелевич, що він розписував у Манявському монастирі іконостас, який пізніше було переведено до Свято-Троїцької церкви у Богородчанах. Обидва малярі зазнали впливу західноєвропейського релігійного живопису та іконографії, що відбилося у виборі тематики, у композиції та в реалістичному зображенні *Христос біля криниці* в іконостасі зі Скваряви-Нови (1696–1699).

Бароко сприяло введенню світської тематики, динамічних композицій, створенню ілюзії глибини, вдало підібраних кольорів та реалістичності зображення, що переважали у західноєвропейському мистецтві. Теми живопису розширилися і стали включати портрети, зображення битв і жанрових сцен, а також історичні сцени. Почали з'являтися світські портрети, особливо "парсуни" або парадні портрети. Це були портрети аристократів (К.Збарацький, 1620) або козацької старшини (гетьман Самойлович, 1674), їх малювали у багатому вбранні та офіційних позах на тлі, що підтверджувало їхній високий офіційний статус. Багато портретів козацьких гетьманів малювалися, а потім широко копіювалися. Портрети представників релігійних верхів малювалися на повний зріст, з усіма церковними регаліями та з розп'яттям. Художня манера і композиція сімейних портретів відбивали соціальні й історичні зміни, що знаходили своє відображення у композиції та живописній манері. Наприклад, на подвійному портреті полковника Семена Івановича Сулими та його дружини Параски Василівни Сулими (1754) персонажі зображені у багатих козацьких строях, тоді як на портреті його сина з дружиною (1780 рр.) ми бачимо типових придворних.

Як польські магнати, так і козацька аристократія замовляли батальні сцени та картини на історичну тематику, якими вони часто прикрашали стелі своїх резиденцій і палаців, тоді як серед простого люду дуже популярним став новий тип картини, на якій було зображено козака, що грає на бандурі, відомого як Козак Мамай¹². У позі козака Мамая, що сидить із схрещеними ногами, можна вбачати турецький вплив.

Від неокласицизму і романтизму до реалізму

Наприкінці 18 сторіччя поразка повстань проти Польщі на Правобережній Україні та ліквідація у 1781 році царською Росією української автономії Лівобережної України спричинилася до глибокої культурної стагнації. Розвиток неокласицизму в Україні збігся з часом остаточного занепаду козацької держави після поразки гетьмана Мазепи під Полтавою у 1709 році та поступової анексії з боку Росії Східної та Центральної України. Втрата політичної автономії означала також і втрату культурної незалежності. Російська імперія постановила, що нове будівництво, як світське, так і церковне, має затверджуватися в Центрі, у Санкт-Петербурзі, і що неокласицизм має бути основним архітектурним стилем.

З кінця 18 століття українці жили під двома імперіями: Центральною і Східною Україною – під Російською, а Південно-Західною Україною – під Австро-Угорською. Габсбурги також полюбили неокласицизм, що був найновішим стилем у мистецтві та архітектурі. Як Габсбурги, так і Російська імперія запрошували для виконання своїх замовлень художників і архітекторів, що вчилися в Італії, Франції і Австрії. Між тим деякі талановиті українські митці вирушали за кордон на навчання в художніх Академіях Відня, Риму, Парижу, а також до нещодавно відкритої (1758) Художньої Академії у Санкт-Петербурзі. Втрата талантів була особливо відчутною, коли йшлося про митців, що після навчання залишалися в Росії. Вони там здобули великого визнання і часто вважалися російськими художниками.

Можна назвати деяких з найвідоміших українських художників, які зробили великий внесок до скарбниці російського мистецтва, – це Антон Лосенко, перший ректор Художньої Академії, Іван Саблуков (Саблук), професор Художньої Академії, який у 1767 році повернувся до Харкова і очолив департамент красних мистецтв у харківському Колегіумі, та Дмитро Левицький (1735/7–1822), один з найвидатніших портретистів свого часу, професор Академії і придворний маляр Катерини II. Володимир Боровиковський (1757–1825) вийшов з родини українських богомазів і став відомим як портретист у світських колах Санкт-Петербургу. Спочатку він перебував під впливом неформальної англійської портретної школи, а пізніше – французького класицизму. Від'їзд українських художників до Санкт-Петербургу позбавив українське мистецтво найталановитіших митців.

Виняток з цього правила становив Тарас Шевченко (1814–1861), найулюбленіший поет України.

Народжений у кріпацтві, він завдячував своєю свободою друзям, які розпізнали його таланти. Він закінчив Петербурзьку Художню Академію, але присвятив більшість своїх художніх творів і картин українській тематиці. Шевченку українське малярство і гравюра завдячують своїм відродженням. Хоч він навчався в академічному, класичному стилі, Шевченко виявився здатним перейти від стереотипних історико-міфологічних сюжетів до реалістичного відтворення етнографічних тем і жанрових сцен, що змальовували страждання покинутої молоді жінки ("Катерина", 1843) та натякали на брак особистої, громадської та національної свободи під російським пануванням ("Живописна Україна", серія гравюр, 1843). Шевченко також малював численні портрети, автопортрети і пейзажі, які включали архітектурні пам'ятки України. Він був ув'язнений царськими владами за критику режиму та його несправедливостей у своїй поезії, а також за проукраїнську позицію. Відбуваючи покарання в рекрутчині у віддалених регіонах біля Каспійського моря, Шевченко змальовував життя киргизів та навколишню природу, незважаючи на заборону писати і малювати. Він також змальовував принизливу систему царських в'язниць, що стало першим художнім свідченням жахів буденного життя російської армії та системи покарань. Він змалював це у серіях під назвою "Притча про блудного сина", особливо у трьох творах: "У казематі", "В колодках", та "Крізь стрій" (1856). Шевченко також працював над формальними проблемами світлотіні, він зацікавив українською тематикою багатьох російських художників. Його внесок до розвитку українського мистецтва протягом тривалого часу був затьмарений його поетичною славою співця України.

Протягом 19 сторіччя пейзажний живопис склався як незалежний жанр, і не лише у творчості Шевченка. Надихаючись ідеями романтизму й інтересом до етнографічних традицій, Іван Сошенко змальовував пасторальні сцени та сцени з сільського життя у таких своїх картинах, як "Діти ловлять рибу" (1857). Пейзажі домінують у творчості Архипа Куїнджі – грек за походженням, він присвятив більшість своїх творів романтичним українським пейзажам ("Місячна ніч на Дніпрі", 1880). Іван Айвазовський, вірменин за національністю, прославився своїми маринами із зображенням Чорного моря. Сергій Васильківський та Сергій Світославський описували найбільш мальовничі сцени сільського життя.

Інтерес до етнографічних тем підштовхував дея-

ких художників до малювання портретів селян у вишиванках, як на картині Василя Тропініна "Дівчина з Поділля" (1804–1812). Романтичний ідеалізм висвічується в портретах Аполлона Мокрицького, особливо у портреті "Дружина художника" (1835), а також у портретах Гаврила Васька "Хлопець з родини Томари" (1847) та Андрія Горонівича "Портрет Василя Тарновського" (недатований).

Позаяк багато українських художників продовжували виїздити на художнє навчання до Росії, вони безумовно підпадали під вплив Товариства пересувних художників або "передвижників", заснованого 1870 року в Санкт-Петербурзі й опозиційного до консервативних класичних традицій Російської Художньої Академії. Передвижники сповідували ідеологію реалістичного відтворення дійсності, звертаючись до широкої аудиторії, для них селянин був уособленням самого народу, становлячи головне джерело їхнього натхнення. Це дозволяло також стимулювати відтворення етнографічних сцен в українському мистецтві. Серед художників, народжених в Україні, що стали активними членами Товариства, були Ілля Рєпін, Микола Ге, Архип Куїнджі, а також Микола Кузнецов та Киріак Костанді. Однак не всі вони підтримували передвижників, деякі пішли на примирення з Академією.

У другій половині 19 сторіччя зростання національної свідомості заохочувало художників звертатися до минулого України, особливо до козацького періоду, ми це бачимо у творчості Амвросія Ждахи, чії картини є ілюстраціями до народних пісень, Фотія Красицького, який запам'ятався найбільше своїм "Гостем із Запоріжжя", Опанаса Сластьона, який намалював серію портретів козаків, та Миколи Пимоненка, який романтизував козацьке життя і писав сільські жанрові сцени. Микола Самокиш став відомим завдяки серії козацьких батальних сцен, як, наприклад, "Козак на коні" (1889).

Інші художники, такі як Соломон Кишинівський, що цікавилися соціальними проблемами, малювали реалістичні сцени з життя, як на картині "У в'язниці" (1897). Костянтин Трутовський у деяких своїх творах зобразив жалюгідні умови життя бідних селян, як на картині "Ліжко хворої" (1883), де показано три покоління: дитину в лахмітті, хвору матір у ліжку і немичну бабусю.

На Західній Україні, що увійшла до Австрійської імперії наприкінці 18 століття, художники дотримувалися академічних традицій Відня, Варшави і Кракова, де навчалися деякі з них. У їхній творчості

присутні українські елементи. Це простежувалося також і в літературі, взагалі можна було говорити про пробудження національної свідомості. Лука Долинський, чий релігійний і світський живопис наслідував класичні Західні зразки, так само як Корнило Устянович та Теофіл Копистинський, малювали сцени з сільського життя, підкреслюючи їхній романтизований етнографічний характер. Микола Івасюк здобув визнання своїми панорамними історичними полотнами ("Прибуття гетьмана Б.Хмельницького до Києва" (1892–1912), тоді як Антін Манастирський та Осип Курилас малювали пейзажі та жанрові сцени.

Неокласицизм превалував в архітектурі, і палаци дають нам кілька цікавих прикладів цього. Один із них зберігся, хоч і в поганому стані, це палац Розумовського в Батурині, побудований на замовлення останнього гетьмана України Кирила Розумовського К. Камероном у 1787 році. Він був спроектований в класичних традиціях, з колонадним портиком і фронтоном на рустованому фундаменті.

Київський університет (1837–1843) був спроектований В.Беретті. Головний фасад акцентований висунутим наперед портиком на рустованому фундаменті з вісьмома іонічними колонами, але без традиційного трикутного фронтона. Бібліотека В.Стефаніка (1826–1844) є одним з найкращих архітектурних зразків у Львові. Її було спроектовано швейцарським архітектором П.Нобіле, її портик складається з чотирьох коринфських колон і храмоподібного фасаду.

З відомих парків збереглися лише Софіївка в Умані й Олександрія у Білій Церкві. Вони являють комбінацію культурного пейзажу з більш природним оточенням, типовим для англійських парків, де розташовані архітектурні й скульптурні пам'ятки у вигляді храмів, колонад, гротів та мостів над штучними водоспадами та озерами. Класичні елементи та штучно створені руїни мали відбивати романтичне й екзотичне ставлення до природи

У скульптурі класична рівновага, спокій і ясність неокласицизму замінили барокову експресію і динамізм. З безпрецедентним розвитком цивільної архітектури і міського планування зросла потреба у світській скульптурі. Чотири фонтани на Ринковій площі у Львові зображають римських богів і богинь: Нептуна, Амфітриту, Діану і Адоніса. Символ Києва, знаменита статуя Святого Володимира (1853) над Дніпром, є найвідомішим прикладом неокласичної скульптури у місті.

У другій половині 18 сторіччя з'явилися нові міста

на Півдні України: Херсон (1778), Маріуполь (1779), Олександрівськ, тепер Запоріжжя (1783), Катеринослав, тепер Дніпропетровськ (1787), Миколаїв (1789) і Одеса (1794). Ці міста були спроектовані централізовано у Санкт-Петербурзі, іноді у повному дисонансі з місцевими умовами і місцевим оточенням. Однак це поклало початок регулярному міському плануванню, що являло собою решітку з центральною площею на перехресті головних доріг, як у Миколаєві, або радіальні чи піврадіальні моделі, як у Катеринославі й Одесі. Одеса була особливо ретельно спланована, із збереженням природної гавані та з гарним портовим обладнанням. Уздовж берега моря розташувався бульвар з класичними будівлями, що утворюють площу у формі півкола, з видом на гавань. Величні стрімкі сходи ведуть від неокласичного пам'ятника герцогові Ришельє (першому меру Одеси) до берега моря, поєднуючи місто з Чорним морем¹³.

Імпресіонізм і постімпресіонізм

Імпресіонізм, який виник у Парижі 1872 року, вплинув на багатьох київських художників, котрі працювали в Парижі наприкінці 19 століття. В результаті виник інтерес до суб'єктивного відображення сцен світського та міського життя, що ми бачимо у таких картинах як "Читання листа" Петра Шевченка та "Продавця квітів" Олександра Мурашка. Окрім того, це змінило палітру і манеру письма багатьох художників на багато наступних років. У Західній Україні імпресіонізм вплинув на творчість Івана Труша, хоч він і залишився в основному художником-реалістом, а також на Олену Кульчицьку, Модеста Сосенка та Ярослава Пстрака.

Тоді як художники Західної України перебували під впливом західноєвропейських художніх течій, багато з тих художників, що працювали в Києві, Харкові та Одесі, зберігали тісні зв'язки з Москвою та Санкт-Петербургом. Юрій Нарбут, який експериментував з адаптуванням народних орнаментів у своїй творчості, та Павло Волокидін перебували під впливом петербурзького "Мира искусства" (Світу мистецтва), а ці останні з ентузіазмом сприймали французьке мистецтво. Символізм та Ар-Нуво (Нове мистецтво), так само як і українське мистецтво, вплинули на творчість Петра Холодного-старшого. Василь Кричевський, що вперше здобув визнання після побудови полтавського Земства (1903), цікавився рухом "Arts and Crafts" (ремесла). Він спроектував фасад і інтер'єри цієї будівлі в дусі національної народної архітектури і мистецтва, вживаючи

місцеві матеріали, та запросивши на роботу місцевих ремісників, що стало початком відродження української архітектури.

Кубізм, футуризм та кубо-футуризм

У 1908 році Давид Бурлюк заснував "Звено" ("Ланку"), що вперше в Києві взяло на себе завдання кинути виклик застарілій реалістичній манері передвижників, яка все ще переважала на той час, і просувати останні новації у мистецтві. Кубізм і футуризм досягли України дуже швидко після їхньої появи в Парижі. Саме Олександра Екстер, яка багато подорожувала і вчилася в Парижі, познайомила Київ з кубізмом. "Міст (Север)" 1912 року є характерним для її манери аналітичного кубізму. Олександр Богомазов створював футуристичні картини і малюнки, такі як "Паровоз" (1915) і "Пожежа в Києві" (1916), підкреслюючи естетику машини, швидкість і силові лінії. Кубо-футуризм в Україні, так само як і в Росії, був особливим синтезом французького кубізму з італійським футуризмом, його охоче сприйняли деякі українські художники, такі як Казимир Малевич, Василь Єрмилов та Олександр Богомазов.

Виставки нового мистецтва пройшли у Києві, Харкові та Одесі, одночасно обидва брати Бурлюки виставлялися у 1911 році разом з Der Blaue Reiter ("Блакитний вершник") у Мюнхені. Василь Кандинський, росіянин, що виріс в Одесі і був членом Асоціації Південно-руських художників, продовжував виставлятися разом з цією групою навіть працюючи в Німеччині. Він також взяв участь у Міжнародних Салонах, організованих скульптором Володимиром Іздебським в Одесі в 1909 і 1910 роках. Обидві експозиції Іздебського включали твори українських, російських, німецьких, італійських та французьких художників, що представляли такі течії як імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, фовізм та експресіонізм.

Мистецтво Авангарду

Митці, народжені в Україні, а також ті, хто вважав себе українцями за походженням, були серед творців російського руху авангарду на початку 20 століття. Найвідомішими з них були Давид Бурлюк, Володимир Бурлюк, Олександра Екстер, Казимир Малевич та Володимир Баранов-Россіне, вони всі народилися в Україні, так само як і Володимир Татлін, який виріс у Харкові і вважав себе українцем. Малевич створив супрематизм, а Татлін став батьком конструктивізму після того, як вони

виїхали з України й осіли в Росії, але обидва повернулися в Україну наприкінці 1920-х років, коли художня атмосфера в Росії стала надто задушливою. Авангардне мистецтво продовжувало розвиватися в Україні протягом 1920-х років, як це видно з творчості В.Єрмилова, О.Богомазова, А.Петрицького, В.Меллера, В. Пальмова та інших.

У 1920-х роках пан-футуристи згрупувалися навколо часопису "Нова генерація" та Михайля Семенка, який намагався скинути кайдани застарілих моделей, вводючи в мистецтва створений ним жанр поезо-малярства¹⁴.

Національне відродження

У 1917 році, під час короткого періоду української незалежності, відкрилася Українська Художня Академія в Києві, яка дозволила митцям продовжувати авангардні експерименти на своїй батьківщині. Василь Кричевський, відомий архітектор, який вважається батьком українського архітектурного відродження, талановитий і різнобічний митець, став її першим ректором. Одним із найвпливовіших педагогів був Михайло Бойчук, який відновив фресковий живопис і намагався створити мистецтво для мас, ґрунтуючись на українських традиціях і західних зразках. Бойчук продовжував працювати на факультеті й тоді, коли за комуністичного режиму Художня Академія стала у 1922 році Київським художнім інститутом. Йому вдалося зібрати навколо себе багато учнів і колег, які з радістю сприйняли політику українізації, закликавши шукати натхнення в українських середньовічних фресках та іконах, у народному мистецтві, а також у картинах раннього італійського Відродження, а не в роботах російських передвижників, які пропагувала комуністична влада на початку 1920-х років. Це спричинилося до арешту Бойчука і до його страти за сталінського режиму терору у 1930-х роках¹⁵. Його послідовниками, яких називали бойчукістами, були: його брат Т.Бойчук, його дружина Софія Налепинська-Бойчук, Оксана Павленко, Василь Седляр, Іван Падалка, Антоніна Іванова, Мануїл Шехтман, Микола Рокицький та інші. Деяких з них, включно з його дружиною, було заарештовано і страчено у 1937 році, інших було відправлено до концтаборів¹⁶.

Федір Кричевський, який раніше був ректором Української Художньої Академії і який продовжував викладання, перебував під впливом імпресіоністичної палітри, постімпресіонізму і експресіонізму. В реалістичній манері продовжували малювати Ми-

хайло Козик, Григорій Світличний, Семен Прохоров та Михайло Шаронов.

Під час періоду українізації 1920-х років розквітало багато стилів і утворилося багато художніх груп¹⁷. Деякі з художників, що сповідували принципи сучасного мистецтва і брали участь у авангарді, зацікавились кубофутуризмом і конструктивізмом, наприклад, В.Єрмилов у Харкові, О.Богомазов, В.Пальмов та А.Петрицький у Києві. Петрицький, авангардний театральний художник, написав близько сотні портретів провідних українських діячів, більшість з них було знищено у 1930-х роках. Інші художники, такі як В.Меллер і Костянтин Піскорський, експериментували в абстрактному плані, тоді як Михайло Жук та Юхим Михайлів продовжували традиції символізму.

Міжвоєнний період у Західній Україні

Після поразки української армії і розділу України у 1921 році на Ризькій конференції, Західна Україна (Галичина і Волинь) опинилася під владою Польщі, тоді як Східна і Центральна Україна увійшли до складу СРСР.

На Західній Україні найвидатнішим художником був Олекса Новаківський, який закінчив Академію Красних Мистецтв у Кракові. Починав він як імпресіоніст, але потім зацікавився французьким постімпресіонізмом і експресіонізмом. Він написав багато автопортретів, портретів своєї дружини та своїх друзів, а також портрети легендарних осіб ("Довбуш", 1831), пейзажі ("Гора Грегит", 1931) та натюрморти в яскравих кольорах, широкими мазками. З 1923 по 1935 рік у своїй художній школі у Львові, що перебувала під патронатом Андрея Шептицького, примаса Української католицької церкви, Новаківський виплекав ціле покоління майбутніх художників, таких як Михайло Мороз, Святослав Гординський, Мирон Левицький, Іванна Нижник-Винників, Едвард Козак та інші, які розробляли багато модерністських течій.

Інші художники, які працювали у Львові у період між двома війнами, то були Роман Сельський, який експериментував у сюрреалістичній манері, тоді як Микола Бутович, Павло Ковжун і Роберт Лісовський, вихідці зі Східної України, працювали у жанрах кубізму, конструктивізму та абстракціонізму, а в творах Ярослави Музики є відгомін німецького експресіонізму. Відродження неовізантійського стилю у декоруванні церков на Західній Україні заохочував митрополит А.Шептицький, великий покровитель мистецтв. На прак-

тиці цей стиль втілювався такими художниками як Михайло Осинчук, Василь Дядинок та Юліан Буцманюк, деякі з них пізніше емігрували до Північної Америки, де вони продовжили розвивати неовізантійські традиції.

Новостворена Асоціація незалежних українських малярів (АНУМ) познайомила Львів із найновішими течіями західноєвропейського мистецтва, організувавши у 1932 році міжнародну виставку у Львові. Там виставлялися картини українських малярів, які працювали у Франції, таких як Олександр Архипенко, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Василь Хмелюк, Олександр Грищенко, поруч із роботами Пікассо, Дерена, Шагала, Модільяні, Цадкіна, Северині і Тоцці. Було підраховано, що у 1930-х роках близько 30 українських художників працювали за кордоном, головним чином, у Парижі, Мюнхені, Берліні, Празі й Варшаві. Вони допомагали художникам Західної України бути в курсі найновіших художніх досягнень Західної і Центральної Європи. Серед тих, хто працював у Варшаві, були Петро Холодний-молодший, Петро Мегик і Петро Андрусів, всі вони пізніше емігрували до США. У 1924 році Українська студія пластичних мистецтв розташувалася у Празі, зібравши художників, істориків мистецтва (Дмитро Антонович) і студентів, таких як Іван Кулець і Галина Мазепа, що працювали в жанрах кубізму і абстракціонізму. Серед більш відомих майстрів, хто оселився у Франції, можна назвати Софію Левицьку, що працювала у постімпресіоністичній манері і брала участь у виставках кубістів, тоді як О.Грищенко та В.Хмелюк працювали у жанрі експресіонізму. М.Андрієнко-Нечитайло застосовував елементи кубізму і конструктивізму у своїх непередметних композиціях. Серед тих, хто працював у Парижі в реалістичному стилі, можна назвати Северина Борачка, Софію Зарицьку, Миколу Кричевського, Петра Омельченка, Василя Перебийноса, В.Палісадів та Миколу Глуценка, який повернувся до Радянського Союзу у 1936 році.

Безумовно, найвідомішим українським митцем був скульптор О.Архипенко, який вчився мистецтва у Києві до того, як переїхати до Парижа у 1908 році. Він був активним учасником напрямку кубізму в скульптурі і великим новатором міжнародного масштабу. Створивши нову мову в сучасній скульптурі, він розкрив пластичну форму ("Жінка йде", 1912 і "Боксери", 1914 р.), він користувався у скульптурі долученими предметами ("П'єро", 1913). Він також ввів колір у скульптуру і створив скульпто-малярство. У 1923 році він переїхав до США.

Художники, що працювали на Закарпатті під Чехословацькою юрисдикцією з 1920 по 1939 рік, а саме Йосип Бокшай, Адальберт Ерделі та Еміліан Грабовський, мали пов'язання з художніми центрами Центральної та Західної Європи, і надихалися одночасно як ідеями експресіонізму, так і місцевим народним мистецтвом, вживаючи у своїх роботах яскраві, сміливі кольори. Пізніше до них долучилися Андрій Коцка, Ернест Кондратович, Золтан Шолтес, Федір Манайло та Гаврило Глюк, які не лише продовжили цю колористичну практику, а й підтримували традиції пейзажу після радянського вторгнення 1944 року.

Багато українських наївних і народних художників здобули міжнародне визнання. Це, наприклад, Никифор з Криниці, Ганна Собачко-Шостак та Катерина Білокур.

Соціалістичний реалізм і наступний період

На початку 1930-х років будь-які прояви авангардного та модерністського мистецтва у Радянській Україні було припинено, тоді як соціалістичний реалізм було оголошено одним-єдиним художнім методом, дозволеним комуністичною партією. Живопис було обмежено до натуралістичного зображення сюжетів з історії жовтневої революції, прославлення комуністичної держави та її вождів, жанрових сцен і портретів усміхнених робітників та до романтичного зображення війни та її героїв. Натюрморти не віталися, а пейзажний живопис дозволявся лише тоді, коли його можна було тлумачити як відображення соціальних змін, наприклад, дозволялося малювати сцени з колгоспного життя чи індустріальні сцени. Усі відхилення від соцреалізму таксувалися як "формалізм", їхні творці критикувалися, а іноді й переслідувалися. Серед найвидатніших художників, що працювали у стилі соцреалізму, були Володимир Костецький, Михайло Божій, Сергій Григор'єв, Дмитро Шавикін, Олексій Шовкуненко, Олександр Хмельницький, Віктор Пузирков та Олександр Лопухов, які малювали портрети Леніна і Сталіна, а також романтизовані картини на революційну тематику.

Вузькі рамки соцреалізму дещо були розширені після смерті Сталіна у 1953 році, особливо під час хрущовської культурної відлиги, коли розпочалося відродження українського мистецтва і літератури. У малярстві офіційні художники почали звертатися до української народної тематики, стали вживати яскравіші кольори та сплюснений малюнок, як ми це бачимо у творчості Тетяни Яблонської і Віктора За-

рецького з Києва, та Р.Сельського, Маргіт Сельської, Антона Манастирського зі Львова. Молодші художники, такі як Карло Звіринський зі Львова, Валерій Басанець і Володимир Цюпко з Одеси, Григорій Гавриленко, А.Сумар та Валерій Ламах з Києва експериментували в абстрактному дусі; Любомир Медвідь, Л.Завадовський, Петро Маркович та Іван Марчук писали в стилі сюрреалізму, Володимир Патик, Володимир Лобода і Іван Остафійчук - у стилі експресіонізму. У 1967 році, через сім років після знаменитої несанкціонованої виставки в Москві, розвалені бульдозерами, двох одеських художників, Станіслав Сичов і Валентин Хрущ, організували показ своїх робіт під відкритим небом, навпроти Одеського державного театру опери і балету. Виставку було закрито міліцією, але маллярі не зазнали переслідувань. Пізніше неофіційні виставки відбувалися у приватних помешканнях. Обмеження свободи творчості у 1965, а потім у 1972 році, так само як і арешт і засудження видатних українських письменників і художників, включно з Опанасом Заливахою та Стефанією Шабатурою, стали поштовхом для розвитку антиконформістського мистецтва сімдесятих років.

Антиконформістське мистецтво

Антиконформістське мистецтво є надто широким терміном, який включає усі види мистецтва, що відхилялися від соцреалізму і не користувалися офіційним схваленням та підтримкою в СРСР. Цей термін має значення лише у рамках такої тоталітарної системи, як Радянський Союз, де існувала офіційно затверджена цензура і де усі види мистецтва цензурувалися і перевірялися. Антиконформістські митці в Україні бажали продовжити розвиток мистецтва, перерваний нав'язуванням соцреалізму, та долучитися до його розвитку на Заході. Вони шукали натхнення в українській спадщині, в естетичних традиціях та новітніх художніх рухах на Заході, також в авангардному мистецтві початку двадцятого століття. Побоюючись переслідувань на своїй батьківщині, вони виставляли свої твори у приватних помешканнях в Москві. Федосій Гуменюк з Дніпропетровська, який тоді працював у Ленінграді, організував першу виставку антиконформістського мистецтва в Москві у 1975 році, а потім у 1976-го. Художники, що брали участь у таких виставках в Москві і в Ленінграді, то були Надя Гайдук, Ф.Гуменюк, Володимир Макаренко, Володимир Наумець, Віталій Сазонов, Володимир Стрельников та Людмила Ястреб. Інші ху-

дожники, такі як К.Звіринський зі Львова, Олександр Дубовик та Євген Петренко з Києва, перестали виставлятися і тримали свої твори вдома та в своїх художніх майстернях. Письменники і фізики підтримували Івана Марчука, виставляли його твори, організовували їхню продаж.

Наприкінці 1970 і на початку 1980-х років деякі з цих художників отримали закордонні візи і оселилися у Парижі та в Мюнхені. В.Макаренко з Дніпропетровська, який часто писав у стилізованій і у символічній манері, емігрував до Парижа. В.Стрельников і В.Сазонов з Одеси, оселившись у Мюнхені, продовжували пошуки візуальних аналогів свого духовного досвіду. Антон Соломуха з Києва продовжує експериментувати у найновіших напрямках, включно з комп'ютерною графікою. У 1980-х роках виставки українського антиконформістського мистецтва відбулися у Західній Європі, у США і в Канаді.

Сучасні українські художники на Заході

Під час другої світової війни багато художників, побоюючись за своє життя, були змушені втекти з батьківщини перед наступом радянських військ. Після війни вони осіли у Західних країнах і продовжували працювати у різних стилях, від фігуративного до абстрактного. Серед тих, хто оселився у Франції, можна назвати Іванну Нижник-Винників, Юрія Кульчицького та А.Сологуба, які працювали у фігуративному стилі, тоді як Темістокл Вірста створював непередметні композиції. Григорій Крук, скульптор-експресіоніст, працював у Мюнхені, в Німеччині. Галина Мазепа продовжувала малювати у напівабстрактному стилі в Каракасі (Венесуела), між тим Борис Крюков став відомим як ілюстратор та маляр-експресіоніст у Буенос-Айресі (Аргентина). Михайло Кміт, видатний колорист, що працює у стилі експресіонізму, здобув визнання в Австралії. Серед тих митців, що виїхали до Канади, Катерина Антонович, Іван Бельський і Юрій Буцманюк малювали фігуративні твори, а М.Левицький і Галина Новаківська продовжували колористичні експерименти. У США Микола Бутович, Михайло Дмитренко, С.Гординський, Любослав Гуцалюк, Петро Холодний-мол., Е.Козак, М.Мороз, Микола Неділко та Мирослав Радиш працювали у своєрідній манері, що поєднує фігуративний і напівабстрактний стилі. Яків Гніздовський, що здобув міжнародну відомість через свої дивовижні твори, вирізані з дерева, був також абсолютно реалістичним маляром, який надавав світським сюжетам універсальних чеснот. Існує також багато молодших художників українського

походження, чия творчість підживлюється їхнім корінням, багато є й таких, що працюють у найновішій манері. Серед найбільш відомих Юрій Козак, Аркадія Оленська-Петришин, Роман Баранюк та Юрій Соловій, що обрали стиль абстрактного експресіонізму, скульптори Костянтин Мілонадіс, Міртала і Михайло Урбан. Серед покоління художників, що народилися в США і зберегли тісні зв'язки з українською спадщиною, можна назвати Лідію Боднар-Балагутрак і Христину Саж.

З канадських художників українського походження слід згадати Вільяма Курелека, який набув великої популярності у 1960-х роках, малюючи канадські пейзажі і портрети українців та інших етнічних груп, яких так багато у Канаді. Лео Мол, скульптор, що дотримувався класичних традицій, працював у Вінніпезі, але став відомим на міжнародній арені, це єдиний канадський і єдиний український художник у світі, який має Сад скульптур, присвячений його творчості. Внесок у розвиток канадського мистецтва зробили Пітер Колісник, мінімаліст, Рон Костинюк, неоконструктивіст; Дон Проч з його космічним скловолокном та графітовими масками й інсталяціями; та Наталка Гусар, постмодерністка, яка звертається до свого коріння та національної ідентичності у сильних, складних творах. Андрей Приходько, що поєднує сюрреалістичні каліграфічні знаки і символи з геометричними формами, а останнім часом звертається до конструктивістських інсталяцій і рельєфів, здобув визнання у Франції та у Швейцарії. Серед молодих українських малярів, які нещодавно емігрували до Канади, велику увагу привернув Тарас Полатайко зі своїми постмодерністськими інсталяціями і картинами. У Франції Омелян Мазурик, що емігрував з Польщі у 1968 році, здобув визнання своїми експресіоністськими іконами і пейзажами.

Незалежність і відродження

Наприкінці 1980-х років зміни, які принесли політика гласності та перебудова у СРСР, розширили палітру стилів і техніки радянського українського мистецтва. Безумовно, соцреалізм як єдиний художній метод існував лише доти, доки якого насаджували силою, він не міг вижити самостійно, без суворого контролю і підтримки Комуністичної партії. Тільки-но художники зрозуміли, що їхнє життя і творчість вже не є під загрозою, більшість з них відкинула соцреалізм на користь свободи творчості.

Деякі з художників виявили велику виразність у синтезуванні спадщини з сучасним

художнім розвитком, серед них Роман Романишин і Борис Буряк у Львові, Михайло Попов у Харкові, Олег Недошитко в Одесі, а також Наталя Герасименко, Юрій Левченко, Олександр Бабак і Олександр Бородай у Києві. Інші, такі як Василь Бажай, Олександр Дубовик і Тиберій Сільваші найбільше розробляли нефігуративні засоби висловлення.

Чорнобильська ядерна катастрофа 1986 року сильно вплинула на багатьох малярів і фотографів. Віктор Марущенко висвітлює цю трагедію у своїх зворушливих фотографіях протягом майже двадцяти років.

Із розкладом Радянського Союзу у 1991 році прийшла незалежність. Відбувається відродження інтересу до української спадщини і до української ідентичності, так само як і великий приплив західної культури, політики і торгівлі. Художники, особливо молоді, дуже швидко відгукнулися на ці зміни. Олег Тистоль, Микола Маценко і А.Степаненко плідно працюють у галузі постмодернізму. Деякі експериментують у різних жанрах і стилях, як, наприклад, Марина Скугарева, яка комбінує вишивку з малярством. Художники, що звернулися до мас-медійного підходу до мистецтва, часто виступають проти традиційних підходів. Вони влаштовують перформанси, інсталяції, інтерактивні інсталяції, звертаються до відеозасобів – це такі митці як Оксана Чепелик й Ілля Чичкан. Мирослав Кульчицький, Володимир Кауфман, Наталка Шимін та Анна Сидоренко створили цікаві специфічні Інтернет-проекти. Так само як і їхні колеги на Заході, українські художники у своїй творчості звертаються до проблем долі суспільства, пам'яті та ідентичності. Іноді відбуваються фотовиставки, фото і відеопрезентації. Однак малярство залишається важливим засобом визначення реальності, її фізичних та духовних вимірів.

Демократія дозволила українським художникам повною мірою користуватися своєю багатою спадщиною та надбаннями людства. Вона дозволила поновити культурні традиції, приєднатися до культурної спадщини та до Західного мистецтва. Зараз художники мають повну можливість самовиразу. В результаті, незважаючи на деякі економічні труднощі і відсутність підтримки з боку держави, українські художники користуються безпрецедентним визнанням як у себе вдома, так і закордоном. З'явилася велика кількість приватних галерей та виставок. Культура і мистецтво перебувають у розквіті.

ПРИМІТКИ

1. Під впливом із Заходу мається на увазі Центральна і Західна Європа, тоді як впливи зі Сходу відсилають нас спочатку до Візантії, потім до Росії та Оттоманської імперії.

2. Orest Subtelny. *Ukraine: A History*. Toronto: University of Toronto Press, 1988, 22.

3. Територія на Захід від Дніпра включно з Києвом, так звана Правобережна Україна, залишалася частиною Королівства Польського до його розподілу наприкінці 18 століття.

4. Для детальнішої інформації див. Robert S. Sullivan, *Soviet Politics and the Ukraine 1917–1957*. New York: Columbia University Press, 1962, pp. 84–148, і James E. Mace, *Communism and the Dilemmas of National Liberation: National Communism in Soviet Ukraine 1918–1933*. Cambridge, Mass.: Harvard Ukrainian Research Institute, 1983. Див. також George S. N. Luckyj, *Keeping a Record. Literary Purges in Soviet Ukraine (1930s): A Bio-bibliography*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1988 зі списком імен сотень репресованих письменників.

5. За різними підрахунками від семи до десяти мільйонів людей померли від голоду. Детальнішу інформацію див.: Robert Conquest, *Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror Famine*. London: Hutchison, 1986.

6. Грецька колонія Херсонес, яка була також римським і візантійським форпостом, слугувала воротами між середземноморською цивілізацією і територією України.

7. Грецькі колонії і міста, такі як Пантікалей, Феодосія і Херсонес, існували в Криму з 6 століття до Р.Х. Після монгольської навали у 13 столітті, Крим зайняли татари, які з плином часу стали васалами Оттоманської імперії. Крим був завойований Росією у 18 столітті і включений до складу СРСР у 1922 році. Крим увійшов до складу Української Радянської Соціалістичної Республіки у 1954 році.

8. Десятинну церкву було зруйновано у 1240 році, коли вона була переповнена киянами, що шукали в ній притулку від монгольських орд хана Батия, який розорив місто.

9. Див. Titus Hevryk, *The Lost Architecture of Kiev (Загублена архітектура Києва)*. New York: Український музей, 1982, с.51053. Церкву було наново реконструйовано у 2001 році.

10. У Львові ще з часів Середньовіччя існувала велика вірменська громада. Від цих часів збереглася і понині назва однієї із вулиць, де вони жили, вона називається "Вірменська вулиця".

11. Князь Василь Костянтин Острозький зробив з міста Острог на Волині значний центр української культури, заснувавши там коледж, що мав друкарню. Після проголошення незалежності коледж став Острозьким університетом.

12. Бандура є багатострунним музичним інструментом, що і досі є популярним.

13. А.К.Боффо, уродженець Сардинії, що жив у Одесі, відповідав за більшу частину проектування міста, зокрема, за побудову багатьох будівель, таких як Воронцовський палац і Стара біржа, обидва у неокласичному стилі. Томас де Томсон спроектував театр Опери і Балету (1809), наслідуючи лінії грецьких храмів. Театр згорів у 1873 році і був відбудований у віденському бароковому стилі.

14. Мирослава М.Мудрак *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. ("Нова Генерація і художній модернізм в Україні"). Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986, сс.171–172. За М.Мудрак, "поезо-малярство" було художнім гібридом, утвореним Семенком, в якому він "сегментував і розтворював слова на склади, а потім об'єднував їх у візуальну мозаїку футуристичних каламбурів".

15. Увесь настінний живопис Бойчука та його послідовників було знищено комуністичною владою після його арешту у 1936 році і смерті у 1937 році.

16. Під час сталінських чисток 1930-х років багато українських художників були заарештовані і зникли безвісти. Список

їх наведено в "Історії українського мистецтва в шести томах". Київ: Академія наук, 1967–1968. На с. 24 т.6 наводиться неповний список цих митців, оскільки там наведено лише шість прізвищ: М.Бойчук, його дружина С.Налепинська-Бойчук, В.Седляр, І.Падалка, І.Шульга та Д.Дяченко. не вказано прізвище М.Касперовича, заарештованого у 1934 і зниклого безвісти, так само як Ю.Михайліва, І.Липківського та Б.Пилипенка. Відомо, що К.Гвоздик провів двадцять років у Гулагу, але вижив, так само як О.Бірюков.

17. На цей час існувало багато художніх груп, з них найбільшими були три: Асоціація революційних мистців України (АРМУ), утворена у 1925 році, Асоціація художників червоної України (АХЧУ), також утворена у 1925 році, Об'єднання сучасних мистців України (ОСМУ), засноване у 1927 році. Існували також інші групи, такі як Об'єднання молодих мистців України (ОММУ), Жовтень, група революційних художників, в основному конструктивістів, Асоціація Костанді в Одесі та Одеська Асоціація Художників. Члени АРМУ, найбільшої і найбільш розгалуженої Асоціації, вважали себе репрезентантами багатьох художніх течій, від імпресіонізму до конструктивізму, висловлюючись проти натуралізму в мистецтві. В АРМУ лідували бойчукісти, вона схилилася до українських національних традицій. З цієї причини деякі художники, яких більше цікавили останні досягнення модерного мистецтва, заснували власну групу, ОСМУ. АХЧУ об'єднувала в основному послідовників реалізму, які активно проводили виставки по всій країні і за кордоном.

Мирослава Мудрак

Університет штату Огайо, Колумбус, Огайо.

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

У парадигмі Західного модернізму імпліцитно існує переконання, що формування авангардних течій пояснюється радикальним або волюнтаристським відходом від художніх канонів та норм. Якщо стати на цю західну точку зору на історію, що передбачає також необхідність якогось революційного зламу всередині послідовного розвитку культури і художньої продукції, тоді початкове знайомство з українським мистецтвом перших тридцяти років двадцятого століття начебто не буде відповідати цій моделі. Адже ми знаходимо в українському авангарді не той деструктивний нігілізм, що характеризує футуризм чи дадаїзм, але швидше конструктивне прискорення художніх процесів і явищ, що пов'язує український модернізм з відродженням художньої творчості минулих століть. Замість того щоб розірвати усі зв'язки з минулим і дискредитувати будь-яке пов'язання з ними, та течія, яку ми будемо називати "український авангард", виявляє місця розривів між мистецтвом сучасного і минулого і поєднує їх у новому мистецтві, що є несподівано аномальним і диз'юнктивним.

Посилання на давніх скіфських вершників та на примітивізм картин "Козак Мамай" у творчості Давида Бурлюка (див. *іл.*) виявляють низку анахронізмів, що є невід'ємною часткою українського авангарду і які висвітлюють його парадоксальні риси¹. Хоч би як хотілося нам говорити про те, що частина українських митців значною мірою запозичила західний модернізм, більш прискіпливий аналіз виявляє, що авангардні риси цього мистецтва насправді є безумовно далекими від конформізму.

Український авангард сформувався як діакриктичний зв'язок між універсалістською естетикою символізму, експресіонізму і кубізму, що тоді народжувалася. Додаючи місцеві традиції до універсалістських принципів модернізму, нова формалістична течія була повністю пов'язана з місцевими

ми реаліями. Якщо Пікассо у 1913 році застосував у своєму рельєфі *Гітара* металевий лист і дріт, перейшовши від малюнку й колажу до трьохвимірної конструкції, кинувши виклик ілюзорній природі малярства, то Татлін робив свої експерименти паралельно з експериментами Пікассо, використовуючи необроблені плінтуси і старі пофарбовані дерев'яні дошки. Хоч у творчості Татліна використано кубістську іконографію музичних інструментів, там немає гітар, скрипок чи кларнетів, притаманних картинам Пікассо або Брака; його *Конструкція у Блакитному й жовтому* виявляє незаперечну схожість із бандурою – українським національним музичним інструментом, на якому Татлін грав професійно. Так само, мінімалістська естетика, що характеризує "конструктивістську" творчість Василя Єрмилова (який, навпаки, справді-таки посилається на кубістську гітару), мабуть, є ближчою до первісних форм народного килимарства та ткацтва (де гарячі чисті кольори сплітаються з чистим білим тлом, як ми це бачимо у його книжці або на обкладинках журналів чи політичних плакатів та комерційної реклами), ніж до естетики конструктивізму *per se* (як такої), хоч у Єрмилова елементи дизайну та інтуїтивне відчуття простору як формального елементу рельєфної конструкції перегукується з функціональною естетикою 1920-х років.

Бажання переконати, що український авангардизм є звичайною похідною від західних моделей, призводить до того, що не береться до уваги його природний нахил до спрощення і до геометричної форми – рис, притаманних усім формам українського народного мистецтва. Олександра Екстер, наприклад, вважала, що модерністський спосіб висловлювання, і насамперед любов авангарду до зведення природи до її основних характеристик, полягає у його дуже великій близькості до української матеріальної культури. Звернення до схематичних форм для відображення космічної експресії є безпосередньо пов'язаним з абстрактними мотивами, що зустрічаються у місцевому шитві і в народних звичаях.

Так само як західні авангардні течії схилялися до того, аби включити примітивістські джерела до своїх офіційних програм (досить згадати використання трибальних масок у кубізмі або етнологічні джерела і традицію грубої обробки дерева, до якої вдається сучасний німецький експресіонізм), так і Екстер вважала, що яскраві, вишиті хрестиком візерунки виконували таку саму функцію як і прості форми іберійських артефактів, що надихали Пікас-

со. Але тоді як кубісти та експресіоністи розшукували мінімалізм у трибальному мистецтві інших культур, Екстер та її сучасники, особливо Казимир Малевич, знаходили його у себе вдома – у сільських вишивках, у витворах ткацтва, в яскравому селянському одязі. Сміливо змішуючи образотворче і народне мистецтво в атмосфері, що склалася в мистецтві у міжвоєнний період, абстрактні геометричні твори Екстер та її товаришок, малярок Марії Васильєвої та Ніни Генке, постачали модерністські шаблони для вишивок на шарфах, подушках та іншій художній продукції, що виготовлялася у сільських художніх майстернях неподалік від Києва. Ці предмети, зроблені руками селян з Вербівки, потім продавалися у магазинах Полтави, Москви, Берліна та Києва. Взаємодоповнюваність між пишними композиціями Екстер і виразними кольорами наївних картин Ганни Собачко-Шостак визначає тісну взаємопов'язаність обох цих сфер мистецької продукції і вказує на їхню сумісність із модерністським контекстом.

Екстерівський *Пейзаж із писанкою* безумовно вказує на це. Так само як і Татлін, який пристосовує західні експерименти до місцевої культури, Екстер замінює кубістський глечик з вином на писанку у своїй картині. У цьому конкретному випадку писанка радше виконує функцію символу національної ідентичності, є знаком споріднення із слов'янською культурою, ніж абстрактним мотивом. Однак абстрактні прикмети писанки, що включають чітко визначені вісі, чітке розмежування планів, зламані донизу "гранчасті", роздроблені на маленькі дводольні одиниці, лінії – все це безпосередньо перегукується з чіткою визначеністю перпендикулярно й паралельно орієнтованих діагоналей театральних костюмів Вадима Меллера і театральних декорацій Екстер, тоді як спрощені елементи писанки – її повторюване переплетіння і поєднання плоских візерунків, гра з позитивним і негативним простором та альтернативне чергування динамічних ритмів – втілюються у яйцеподібних контурах і хрестоподібних композиційних структурах абстрактних творів Екстер. Більш того, підкресленість геометричних форм писанки як структурних модулів перегукується з просторовим конструктивізмом театральних ескізів Олександра Хвостенко-Хвостова і підтримує логіку енергійних кривих ліній у композиціях Анатолія Петрицького та в анімистичних портретах його сучасників, які посилюються у своїх творах на магічний реалізм Отто Дікса і на німецький конструктивізм (*Die Neue Sachlichkeit*). З іншого бо-

ку, Петрицький, як і Бурлюк, пише у жвавому козацькому бароковому стилі, з його широкими кольоровими мазками поміж контурами форми. Увага, що надається текстурі поверхні і загальному духові нестримної монументальності, надає картині психологічних параметрів, підсилених традиційною культурною спадщиною, через призму якою відбито політичне напруження 1920-х років.

В одній з перших спроб теоретичного осмислення формалістичної естетики, пов'язаної з "новим" геометричним мистецтвом, Олександра Грищенко висловив думку, що тогочасне зацікавлення російських та українських художників французьким мистецтвом не має нічого спільного з бажанням копіювати чи імітувати кубізм; воно було радше висловленням автентичної "національної" якості, що сягала своїм корінням давньої іконографії, успадкованої від Візантії². Уособлене в скульптурі Олександра Архипенка, який завжди протестував проти прикладання до нього етикетки кубіста, застосування кутів всередині контрольованого сплюснення поверхні і делікатність внутрішнього динамічного руху (або *animus*) в його творі були здобуті українським митцем-модерністом більш традиційним шляхом. Прокладаючи містки через хронологічні розриви, що відокремили сучасну Україну від її витоків, ці художники змогли подолати прірву між сучасністю і минулим, а мистецтво Бурлюка, Екстер та Єрмилова свідчить про те, що їм вдалося з успіхом поєднати традиційно розділені образотворче та народне мистецтва.

Коли революційні події 1918–1919 років, пов'язані з незалежністю України, вивели людей на вулиці, скасування розмежування "високого" та "низького" мистецтв знайшло своє повне висловлення у конвульсивному пароксизмі кольорів на вулицях Києва. Гаряча віра у нове, краще майбуття спонукала художників декорувати місто святковими плакатами, вакханалія жвавих кольорів наче знаменувала гострі соціально-політичні зміни. Климент Редько так описував це видовисько у 1919 році: "Фуги Баха, що відбивають гармонію космосу, Матісс, простота ассирійських і єгипетських статуй, золото Візантії та Святої Софії, Сезанн, Тиціан – і поруч дитячий малюнок, яскравий лубок, кольорові маски народного театру!"³ Більшість тих художників, що випробовували нові форми щонайменше протягом десятиліття, взяли участь у прикрашенні міста у ці тріумфальні дні. Їх підготувало до цього десятиліття авангардної діяльності, яка сміливо порушила умовності мистецтва і по-новому визначи-

ла функцію мистецтва як форми колективного висловлення.

Те явище, що було визнано як український художній авангарт, розпочалося з серії знаменних київських виставок: Ланка у 1908 році, два "Міжнародні Салони" (вперше їх було проведено Володимиром Іздебським в Одесі відповідно у 1909 і 1911 роках), а також Кільце у 1914 році, де було показано твори Олександра Богомазова. Першу виставку, Ланки, було організовано енергійним Давидом Бурлюком, котрий разом з Екстер показав твори двадцяти шести художників, багато з яких щойно долучилися до "авангарду". Деякі з них, такі як харківський художник, учитель та активіст Євгеній Агафонов, мабуть, були відібрані не за їхні художні новації, а за їхні зусилля сприяти інтересу до модерного мистецтва у Харкові⁴. Найнеймовірнішою учасницею цієї виставки була Євгенія Прибильська, чий абстрактні мотиви, запозичені з українських народних вишивок та ткацтва, різко контрастували з "міським" футуризмом авангардиста Богомазова, відомість якого швидко зростала. Участь в експозиції Ланки таких різноманітних митців свідчила про те, що можна назвати дійсно найтиповішою рисою українського авангарду, а саме про притаманну йому плинність і неможливість будь-якої формальної його класифікації.

Ланка була авангардною, однак не через високу якість художників, що брали в ній участь, а скоріше через відважність самого заходу. Ця виставка не лише сміливо кинула виклик, об'єднавши різнопланові стилістичні підходи, а й зробила це з демонстративною бравadoю, скандально відкривши новий розділ в історії українського мистецтва. Відкриваючи виставку, Бурлюк вперше проголосив публічно народження "нового мистецтва". Названа з викликом "Голос імпресіоніста на захист малярства", гучна заява Бурлюка відповідала національним смакам. Вдавшись до вульгарних посилань на сало – селянську їжу (яка так смакує українцям), він підносив "просвітницьку" міць "чистого мистецтва", якого, на жаль, "не може бачити натовп", оскільки "вогонь цього мистецтва не спалює, та, [на відміну] від запаху [гарячого] сала, його запаху не можна відчутти". Розглядаючи Нове Мистецтво не як естетичну новинку, Бурлюк метафорично описує його як "палаючий стовп, що вносить душу до блакитного чистилища"⁵.

Символічний підтекст цього твердження заперечує начебто існуючі наміри Бурлюка видалити "літературність" з живопису і, навпаки, підсилює його

потяг до свободи і бажання дослідити усі шляхи мистецтва, потужний поклик художньої творчості, що виходить за рамки формальної імітації та ілюзіоністського реалізму, які, на його думку, призвели до занепаду Західного мистецтва. Так само як Грищенко ідентифікував цю кризу Західного мистецтва, так і Бурлюк засудив академічний реалізм, який, через його надмірний пафос та описовий характер, був відповідальним за закріплення мистецтва, за згасання його експресивного потенціалу. Виставка Ланка надала поштовх пошукам та вигадливості, що будуть притаманні авангардному духові протягом більш ніж двох десятиріч в Україні; проте саме Міжнародні Салони 1909–1910 та 1911–1912 років утвердили те, що визначатиме плюралістичний та ідіосинкретичний характер українського авангарду⁶.

Починаючи з зими 1909 року, одеський скульптор Володимир Іздебський насмілювався виставити на суд публіки сучасні тенденції модерного мистецтва, ризикнувши виставити естетично нерівноцінні роботи. На цій виставці твори найвідоміших паризьких майстрів були розміщені поряд із творами місцевих художників, що належали до досить невизначених течій⁷. Оскільки Іздебський і Давид Бурлюк були друзями зі студентських часів (спочатку у Мюнхені, потім в Одесі), дехто з "місцевих" учасників Салону вже брав участь у попередніх виставках, що їх Бурлюк організовував у Москві, у Херсоні, а також у київській Ланці⁸. Їхні твори мали сприйматися як такі, що "не влучають у ціль", порівняно з творами візнаних французьких модерністів⁹. Незважаючи на таку ексцентричність (а може саме завдяки їй), безпрецедентність цього заходу та його близькість до Нового Мистецтва становили зухвало спланований авангардний виклик¹⁰. Коли двері Салону вперше відкрилися в Одесі, його полемічний характер тлумачився як подія, що мала на меті збудити і вплинути на всі гілки культурної діяльності у місті. Іздебський кинув справжній виклик застиглому мистецькому істеблішменту. Намагаючись змінити стан мистецтва, ця незвична публічна виставка та події, що її супроводжували, були просто приречені викликати суперечки¹¹. Організацією свого "Салону" Іздебський образив свого вчителя Кириака Костанді, відомого художника, який мав надзвичайний вплив на художників-реалістів південної України¹². Вчителя Іздебського, якого відверто вважали художнім анахронізмом, публічно зробили цапом-відбувайлом з метою продемонструвати но-

вий поворот в естетиці. Пристрасний спротив Костанді проти першого "Салону" мимоволі привернув ще більшу увагу до цього вагомому заходу. Широка відомість цього митця і повага до нього в одеських художніх колах забезпечили галасливу підтримку status quo через кампанію у пресі, що виступала проти "шарлатанства", "невігластва" та "неможливості тлумачення" мистецтва, представленого в Салоні. Гостра полеміка розгорнулася на сторінках місцевої газети *Одесские новости*. Твір Володимира Бурлюка – картина під назвою "Рай" (див. іл.) – стала "жертвним" символом емоційних дебатів, що їх викликала загалом негативна оцінка першого Салону Іздебського. Один з оглядачів глузливо запитував: "Що означає цей твір? Чи то торс без ніг, що втратив голову, чи то ваза для кактусу. Чому ця жінка цілує осла чи може іграшкового песика?"

За іронією долі, саме цей фрагмент твору В.Бурлюка, що був типовим відбиттям його експериментального стилю "кольорового скла" – розбитих і фрагментованих абстрактних одиниць – був паралеллю до подібного загального сплящення формі та мозаїкоподібних контурів, що їх практикував як критерій "неовізантійського" стилю, його співвітчизник Михайло Бойчук, повернувшись до Парижу¹³. Однак пастельна колористика Бурлюка свідчила про те, що він не відштовхувався від середньовічного мистецтва, але атакував ілюзорність натуралістичних пейзажів та фігуративного живопису, що практикувалися у Товаристві південноруських художників (ТЮРХ), на чолі якого багато років стояв Костанді. Місцевий одеський художник-реаліст і пейзажист Петро Нілус, також член ТЮРХу, у своєму критичному огляді Салону визначив, хоч і не без сарказму, два основні напрями Салону: "одна група малює лише те, чого не існує в природі; а більшість інших малює те, що в природі існує, але з точки зору наївного дитячого досвіду. Жодна група не дає свідчень жодного таланту!"¹⁴

Чого Нілус не зміг зрозуміти, так це того, що нова ера розпочалася з абстрактності символізму і що Бурлюкова сегментація та кадрування форм були похідними від декоративності мистецтва символізму та остаточно звільнили нове мистецтво від умовностей академізму, відділивши малярство від усталеного імітаційного відображення та натуралістичної правдоподібності. Коли Салон переїхав до Києва у лютому 1910 року, преса зустріла його ще більш сатирично, але цього разу критики також висловлювали бажання сприйняти його "об'єктивні" риси та його "лабораторні" засновки,

зауваживши, хоч і не без внутрішнього опору, важливість естетичного зсуву, який їм довелося визнати врешті-решт. Це було перемогою авангардистів, які поширили показ творів Салону після Києва на Санкт-Петербург та Ригу. Коли другий "міжнародний" Салон був запланований до відкриття в Одесі у грудні 1910 року, там уже не були представлені французькі майстри, а репрезентативність мюнхенської школи було підсилено 54 останніми творами Василя Кандинського та нових місцевих художників, таких як Татлін. Фінансові труднощі обмежили плани відкриття Міжнародного Салону в тих містах, де побував перший Салон: відкрившись в Одесі, він потім функціонував лише у Миколаєві і в Херсоні.¹⁵

Салон Іздебського прислужився для узаконення переходу різноманітних локальних імпульсів до міської модерністської термінології. Таким чином, утворилася художня мережа дуже різних угруповань авангарду, який тільки-но народжувався; регіоналізм і віддаленість від модерністських осередків Європи, однак не були недоліком; навпаки, це розглядалося як перевага. Салонам вдалося поширити вплив модернізму на весь Європейський континент, зберігаючи одночасно широкий пас впливу, що простягався з південної України через Київ, через Росію, аж до країн Балтії. В цілому загальна кількість творів, представлених в обох Салонах, вже сама по собі була вражаючою і такою, що серйозно вплинула на майбутню художню практику.¹⁶ Іздебський надав можливість прослідкувати хронологічний розвиток модернізму на самому початку двадцятого сторіччя – починаючи з французьких Набі і фовістів аж до Джакомо Балла, єдиного представника італійського футуризму. Третя важлива виставка українського авангарду "Кольцо" стала достойною кульмінацією роботи Салонів у галузі пошуку нових віянь, показавши художні досягнення Олександра Богомазова.

"Кольцо" ("Кільце") повстало з невірогідного зв'язку між студентами Київського політехнічного інституту та деякими з найбільш прогресивних київських художників. Хімік (і маляр) Михайло Денисов¹⁷ у спілці з інститутським гуртком "Арт" організував виставку, що пройшла досить непомітно серед маси художніх виставок, концертів і футуристичних програм початку 1914 року. Проте саме ця подія визначила найбільш видатний аспект еволюції "Нового Мистецтва" в Україні, а саме, його просвітницьку місію. Зростаюча популярність Олександри Екстер у київських художніх колах та її

участь у цій виставці надали їй розголосу; роботи Васильєвої, її перші кубістські та орфістські вишивки, які повно передавали кольорову естетику народного мистецтва, мусили справляти сильний візуальний вплив на глядачів. Але ця виставка за-слуговувала на увагу з основної причини: вона представила публіці принципи абстракції, що є фундаментальними для модерністського мистецтва та показала твори Богомазова не лише як винятково обдарованого художника, але й як теоретика, гідного інших великих майстрів того часу Кандинського і Малевича.

"Кредо" не однієї групи, а нової орієнтації, нових поглядів на Нове Мистецтво, було опубліковане у передмові каталогу виставки. Воно проголосило "звільнення живописних елементів" від кайданів описового живопису – від рабства академічного живопису.¹⁸ Підписана усіма членами Комітету (хоча не має сумніву, що автором її був Богомазов, бо у ній дослівно повторюються розроблені ним принципи), ця заява проголошувала нову естетику, засновану на розглянутому відношенні між чотирма базовими елементами живопису: лінії, формі, живописній поверхні і кольорі. Через принципи чотирьох елементів Богомазов розгорнув свою "систему" живописного аналізу у великому трактаті взимку 1913–1914 року. Так само, як і "Про духовне в мистецтві" Кандинського 1912 року, трактат Богомазов "Живопис і Елементи" можна вважати однією з ключових теоретичних розвідок у мистецтві початку двадцятого сторіччя. Не опубліковані за життя художника, його ідеї були реалізовані самим Богомазовим як відданим педагогом – спочатку у школі для глухонімих, потім у дитячій школі на Кавказі й, нарешті, з 1922 по 1930 рік на факультеті Київського художнього інституту.

Теорії Богомазова формували з педагогічної точки зору те, що зробили очевидними для публіки заходи Іздебського: новий "синтез" мистецтва й сучасного життя, одночасне охоплення особливостей органічних і гармонійних імпульсів, що визначали урбаністичний контекст футуризму. "Обличчям наступних поколінь є місто", – писав Іздебський у своєму есе "Грядущий город" ("Майбутнє місто")¹⁹. У 1913–1915 роках, коли Богомазов робив численні малюнки київських вулиць, що динамічно ви-лися й виринали на художній поверхні, ландшафт міста стимулював митця до вивчення "художньої" функції лінії у мистецькому творі. Паралельно з теоретичним формулюваннями Кандинського, Богомазов розглядав лінію як збудника руху, напрямку і

концентрованих енергій. Він описував різні якості цих енергій, фокусуючись на зображенні простого стола: "Характеристикою лінії є рух – товщина, блиск, швидкість, повільність, м'якість, сухість і т.ін. Отже, змальовуючи лише реальний стіл, але не передаючи його ритмічної флуктуації, лінія втрачає свій живописний зміст; лінії цього самого стола, асоційовані з певним ритмом, є сповненими змісту". Поділяючи футуристські уявлення про силу ліній і про взаємопроникнення і синтез енергій довкілля, Богомазов приділяє у своїй творчості головну увагу основним чинникам, що передають ці сили.

Отримавши моральну підтримку у Салонах Іздебського, марш футуристів на "провінцію" включав низку міст у Криму, у Центральній та Східній Україні, та на Кавказі, який став тереном Гілейських кубофутуристів на чолі з Давидом Бурлюком. У цих регіонах відбувалася безліч публічних лекцій, декламацій і вистав, організованих Бурлюком та його соратниками В.Маяковським та В.Каменським. О. Кручених, який, як і Бурлюк, вийшов з України, створив футуристичну поезію, яка надихалася розмовними зворотами української мови, її діалектами та місцевими виразами, що надавало футуризму рис, які робили його одночасно дивовижно сміливим і дивно знайомим. Агресивне хизування "психопатів мистецтва"²⁰ дивувало публіку під час прямого контакту з ними. Конфронтація перетворювала великі міста в арені несподіваного художнього експерименту, вводючи нові постаті до сузір'я українського мистецтва авангарду. У Харкові Марія Синякова, приятелька Гілейських футуристів, може слугувати першим прикладом універсального змішування народного примітивного і міського аспектів цього руху. Її яскраві малюнки, обмиті лазур'ю Середземномор'я, що її можна розпізнати на фовістських полотнах Матісса, сполучали "східну" образність, навіяну орієнтальними килимами, азійським кахлем та перськими мініатюрами, з обрамленням з ікон, що відображають Життя святих. Вільний дух Матіссової життєрадісності ("joie-de-vivre") пронизує гобелени з чуттєвими образами, розпуста й дівоча невинність утворюють контраст у її акварелях і малюнках гуашшю.

Суміш Заходу й Сходу, російського й українського, "українізмів" Кручених й орієнтальних рис у творах Марії Синякової визначають "інакшість" гілейського авангарду, що докорінно відрізнявся від латинських джерел українського бароко, які склалися у Києві, від суто українського (здебільшо-

го, літературного) футуризму Михайля Семенка. У 1914 році Семенко та два інших митці (Василь Семенко та Павло Ковжун) заснували футуристичну групу "Кверо" (від латинського слова *quaero* – я шукаю), яка наполягала на індивідуалістичному бажанні перекинути догори ногами усі цінності минулого і знецінити все, що вважалося незмінним, "святая-святых", так от як шанування національного барда України Тараса Шевченка (1814–1861). Випередивши цюріхську групу дадаїстів, київське "Кверо" з таким нігілізмом вдарило по *status quo*, що, принаймні, з першого погляду, це становило паралель агітаційному лозунгу Бурлюка 1912 року стосовно "ляпаса суспільному смаку".²¹ Маніфест Семенка "Сам" був бравадою, що містила буквально переформулювання заклику Ніцше "скинути Бога" (або хоча б "напівбогів" мистецтва, які, як і Шевченко, були шановані й міфологізовані, особливо у 1914 році – році святкування столітньої річниці з дня народження Шевченка по всій Україні). Узурпувавши назву Шевченкової класичної збірки натхнених поезій "Кобзар" (1840 р.) для збірки власних футуристських віршів, які Семенко опублікував у 1924 році (що включали багато послідовних запозичень під тією самою назвою), футурист Семенко виконав сміливе зняття з п'єдесталів найвидатніших діячів культури, як він це й обіцяв у своєму першому маніфесті, опублікованому за десять років перед тим: Семенко плекав цю ідею протягом 1920-х років, плекаючи універсалістську "панфутуристську" волю до влади, до якої він "готував" самого себе як її найпершого ініціатора. У дадаїстському поезомалярському творі "Парикмахер" (Перукар) Семенко недвозначно говорить про те, що великих майстрів Ренесансу слід викинути на смітник минулого.²²

МАЙСТРИ РЕНЕСАНСУ
великі спеціалісти були
ІТАЛІЙЦІ повимирали
Олія тріщить
тоді
ПІЛ
ффу
І нічого не залишається
Михайль Семенко ПОГОЛИВ свою бороду
Леонар до/да Вінчі.

Від символізму до футуризму, від кубізму до конструктивізму, від бароко через народне мистецтво – український авангард становить дуже

об'ємний феномен, що погано піддається класифікації. Там можна знайти твори, що надихалися сецесією, Всеволода Максимовича, чиє відокремлене богемне життя у Полтаві дозволило йому кохатися у власній естетиці алегорії і декадентського живопису, що перегукувався зі снобістським світом петербурзького "Світу мистецтва" або мюнхенським живописом *fin-de-siecle* (кінця XIX сторіччя); а з іншого кінця спектру тут можна знайти прозористий живопис Віктора Пальмова, найближчого колеги Давида Бурлюка, з яким він подорожував з Києва до Владивостока і до Японії, пропагуючи справу футуризму. Обидва вони зосереджувалися на зображенні звичайного щоденного життя, роботи й відпочинку простих людей; вони також обидва робили коней темою свого живопису – щодо Пальмова, у нього не було референцій стосовно козацького минулого, але таємниче "потойбічне" відображення живого невгамовного духу, чию нестримну визвольну силу так хотілося б затримати людині. Контрастуючи з фактурою картин Давида Бурлюка, який застосовував техніку імпастро, у суміші з піском і ґрунтом, Пальмов у своїх творах уникає будь-яких посилань на матеріальну сторону життя, ніби шукаючи трансцендентного досвіду.

Подібні пошуки універсальної цілісності, сублімовані у життєвих циклах і стадіях, а також зв'язку із досвідом минулих поколінь, ми бачимо у триптиху Федора Кричевського "Життя", що комбінує декоративність Клімта із зухвалою скульптурністю форми, підкреслюючи таким чином засіб вибілювання рис, характерний для візантійської іконографії. Написаний у 1927 році, твір Кричевського є сигналом про "узаконення" авангарду у новосформованій Українській Академії. Заснована 1918 року, Академія (пізніше Київський художній інститут) мала різномірне підґрунтя і стилістичний розвиток, але вона була єдиною у пропаганді модерністського мистецтва. Президент, щойно проголошеної незалежної Української Республіки Михайло Грушевський, історик за фахом, згуртував художників, які вірили, що мистецтво може змінити суспільство і перевести його на вищий щабель. Тактика Грушевського була пророчою: зібрати разом дуже сильні, упевнені і абсолютно різні художні особистості, причому кожен з цих людей вважав за основне у своїй професії відкриття нового і розробку нової художньої мови, яка б відповідала новій ері художнього розквіту. У програмі "українізації" 1920-х років, ініційованій Міністром освіти Мико-

ПРИМІТКИ

лою Скрипником, митці брали участь як ключові фігури, вприскуючи модернізм у побудову національної культури під знаком нової ери незалежності і культурного самовизначення. Ті художники, яких колись таврували як ренегатів через їхній радикальний підхід до мистецтва у передреволюційну епоху, тепер на завоюваннях авангардного мистецтва будували нову сучасну візуальну культуру України. У відповідності до широкого кола інтересів авангарду, викладацький склад Академії не дотримувався єдиної естетичної платформи. Ніби для того, щоб закріпити цю різноманітність, студенти мали обирати двох викладачів, які спільно керували їхньою навчальною програмою. Простий реєстр викладачів показує, наскільки широкими були стилістичні можливості цього закладу у період його розквіту. Там викладали: О. Богомазов, М. Бойчук, В. Кричевський, А. Маневич, Г. Нарбут, М. Жук, а також Казимир Малевич та Володимир Татлін. Олекса Новаківський керував окремим центром художньої освіти у Західній Україні. Його школа сповідувала принципи експресіонізму і готувала студентів до подальшого навчання у Західній Європі.

Через нетиповість свого авангардного напрямку динаміка українського мистецтва 1910-1930-х років становила альтернативну парадигму до авангардизму, що ґрунтувався на нормах, абсолютно несумісних з нормами Західного мистецтва. Український авангард характеризується, однак, як і інші еклектичні й на перший погляд менш яскраво виражені авангардні напрями у Східній і Центральній Європі, тим, що він не лише "проклав мости" між формальними напрямками історичного авангарду Німеччини, Франції та Італії, але й тим, що він займав позицію ані-то заперечення, ані цілковитого сприйняття дискурсу, який визначив основний напрям модернізму. Замість того, зміцнівши від контакту зі сталими й унікальними художніми цінностями, цей художній авангард зумів відновити самі принципи, що були ознаками української художньої культури протягом багатьох століть. Його нове відкриття у ХХІ столітті є дуже вчасним, беручи до уваги той факт, що нова ера знову розпочинається в Україні.

1. Ніколай Кульбін першим сказав про "парадоксальний" характер українського авангарду у своєму огляді 1914 року виставки "Кольцо". Див. Н. Кульбін "Виставка "Кольцо", Музи, по. 5 (Київ 1914): 6.

2. А. Грищенко, О связях русской живописи с Византией и Западом XIII–XV вв. Москва, 1913. В іншій своїй публікації "Кризис искусства" и современная живопись" (Москва, 1917) з репродукцією твору Пікассо "Людина з кларнетом" Грищенко сперечається з тезою занепаду мистецтва, що її вперше висунув Ніколай Бердяєв, есе якого "Криза мистецтва" Грищенко опублікував у своїй книзі.

3. Климент Редько цитується за Дмитром Горбачовим: "Тіні українського авангарду" Нова Генерація, спеціальний випуск (Київ), 1992:12.

4. Художники, що групувалися навколо Бурлюка, відзначалися духом авантюризму, так само його брат і сестра, Володимир і Людмила, як і Михайл Ларіонов (родом з Тирасполя, близько західного кордону України з Польщею) та його партнерка Наталія Гончарова. Євгеній Агафонов був, значною мірою, медіатором у царині харківського авангарду. Закінчивши навчання в Імператорській Академії, він відкрив 1910 року школу-студію *Голубая лилия* у Харкові, де таким молодим художником як Марія Сняжкова було надано можливість провадити мистецькі експерименти.

5. Вміщено під псевдонімом Скіргелло, що його прибрив Бурлюк, "Виставка картин Звено", Києвлянин, 30 листопада 1908 г. № 332:3.

6. Офіційна назва була такою: "Міжнародна виставка малярства, скульптури, графіки та малюнку (Салон)".

7. Перший "Салон" відкрився в Одесі 4 грудня 1909 року показом французьких художників, чії твори нещодавно перед тим виставлялися під час Осіннього салону в Парижі: П'єр Боннар, Жорж Брак, Моріс Дені, Андре Дерен, Альбер Глез, Анрі Матісс, Анрі Руссо, Кес Ван Донген та багато інших. До них долучилися російські митці, що утворили німецький *Blaue Reiter* (Блакитний вершник) у Мюнхені (Василь Кандинський, Олексій фон Явленський, Маріанна Верєфіна, Володимир Бехтєєв), а також члени петербурзького Мира Искусства, зокрема, український графік Георгій Нарбут (який стане пізніше видатним київським художником і ключовою фігурою Української Академії).

8. Туди входили А. Лентулов, М. Ларіонов, І. Машков, М. Матюшин, В. Бурлюк, Д. Бурлюк та О. Екстер.

9. Разом із творами Давида Бурлюка та його брата Володимира й сестри Людмили, там виставлялися також Є. Агафонов, Л. Баранов, О. Екстер, К. Костенко, О. Лентулов та П. Наумов.

10. Рятуючи процес малярства від категоричного відходу визнання зв'язку художника з природою, Іздебський зробив безпрецедентний крок, показавши, що лише шлях Нового Мистецтва може поновити справжні властивості мистецтва – виправляючи той шлях, слідуючи котрим, воно відійшло від своєї суто живописної природи.

11. Концерти сучасної музики і лекції з естетики (наприклад, "Про незрозумілу красу" М. Гершенфельда) розширювали дискусійне поле виставки. Іздебський читав лекції про "Завдання сучасного мистецтва" та "Сучасне мистецтво і місто". Його двоюрідний брат В'ячеслав Іздебський (який був секретарем Салонів та відповідальним адміністратором на той час, коли Володимир подорожував Європою, відбираючи твори) читав лекції про Оскара Уайльда. Важливо відмітити, що французький критик Александр Мерсеро був головним радником Володимира Іздебського, коли той відбирав художні твори для своїх Салонів. Мерсеро іще до

того сприяв французько-російським художнім контактам, допомагаючи організовувати "міжнародні" підсекції на московських виставках Золотого Руна та Діамантового Валета. Див. Ж.Ю.Стернин *Художественная жизнь России 1900–1910-х годов*. Москва 1988: 131–133.

12. Товариство південно-руських художників (відоме під аббревіатурою ТЮРХ – Товарищество Южно-Русских Художников) включало деяких з найпрофесійніших представників українського реалістичного живопису, таких як К.Костанді, П.Нілус і П.Левченко.

13. Наприкінці 1920-х років Михайло Бойчук поклав іконографічну традицію в основу свого викладання у Київському художньому інституті. Адаптуючи характерні риси Візантійських фресок, композиційну структуру настінних циклів Джотто і кольори Галичанських ікон до соціального мистецтва монументального живопису, він вважав, що сучасне мистецтво повинно реставрувати те, що, на його думку, було зламаною ланкою у традиції натхненного малярства. Сучасники не зрозуміли його і Бойчук та його послідовники стали лише предметом осміювання та остракізму через їхню "регресію" у старе мистецтво, але пізніше Бойчука стратили сталіністи, які заборонили будь-який зв'язок з національними духовними художніми традиціями (трагічне становище, якого ніколи не зазнав жоден із західних авангардних художників). Типово "Ренесансні" портрети Малевича, що він їх малював наприкінці життя, можливо завдячують радикальній визивній позиції Бойчука, беручи до уваги, що обидва одночасно, з 1927 по 1930 рік викладали у Київському художньому інституті. Можна зауважити, що той факт, що Казимиру Малевичу вдалося тимчасово уникнути урядового тиску через переїзд до Ленінграду, може пояснювати його повернення до фігуративного мистецтва, так само як повернення Бойчука до мистецтва Кватроченто, проте сам Малевич не визнавав можливості впливу Бойчука на його творчість.

14. Див. Елена Кашуба "Салоны Владимира Издебского", *Artline*, №№ 10–12 (32–33), вересень 1995: 54–55.

15. Одеса продовжувала бути місцем суперечок та дискусій стосовно Нового Мистецтва. Гурток Незалежних Молодих Художників, що сформувався як опозиція до визнаного впливу ТЮРХ, підтримував основні принципи модернізму. М.Гершенфельд, учасник Салонів Издебського, організовував виставки Гуртка з 1912 по 1914 роки, у них регулярно брав участь Василь Кандинський, надсилаючи свої твори з Німеччини.

16. Той факт, що індивідуальні роботи окремих художників були зібрані разом у цій інсталяції з метою продемонструвати незалежний внутрішній розвиток окремих художників, мав дидактичне значення. Див. Дилетант "Салон В.Издебського" Київлянин, 14 лютого 1910:4.

17. Збереглося мало свідчень про організацію цього заходу. Див. Елена Кашуба *Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 гг.* Киев: "Триумф" 1998: 37–40

18. "Кольцо": *Художественная выставка*" Фрагменты каталога (Киев, 1914):4.

19. В.Издебский "Грядущий город", *Международная художественная выставка "Салон 2. 1910–1911. Каталог*. Одесса:11.

20. М.Н-ов "Психопаты искусства (выступления футуристов)" *Харьковские губернские ведомости* (18.12.1913):5. Цит. за Кашуба *Первые авангардные выставки в Киеве 1908–1910 гг.*: 32, 44.

21. Підписаний Д.Бурлюком, О.Кручених, В.Маяковським, В.Хлебніковим, маніфест "Пощечина общественному вкусу" був передмовою альманаху з тією самою назвою, опублікованого у Москві 1912 року.

22. Уособлюючи характерну рису українського авангарду, а саме звернення до джерел української культури минулих часів, поезомалярські твори Семенка, можливо, надихалися схоластичними анаграмами і дидактичними "картинами-поемами", що їм навчали студентів Києво-Могилянської Академії у бароковий період. Зміст поезо-замальовок міг також являти завуальовану атаку на бойчукістів, які вважали своїм взірцем італійське ренесансне мистецтво. Панфутуристи ніколи не визнавали достоїнств бойчукізму.

Ольга Лагутенко

кандидат мистецтвознавства, доцент НАОМА (Київ)

ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ І КОНСТРУКТИВІЗМ

Давнє твердження "Non fabula sed historia" могли б накреслити в якості кредо художники авангарду. Саме таким за формою реалізації, "не вимислом, а історією", що зливається з повсякденними ритмами, прагнуло бути мистецтво конструктивістів, яке перетворило життєву тканину усього ХХ століття. Конструктивізм в Україні знайшов сприятливий ґрунт для свого розвитку в Харкові, новій столиці пореволюційного часу. Тут ще з 1914 року існувала Харківська художня гільдія, заснована за прикладом середньовічної артілі, що являла собою розгалужену мережу майстерень. А в 1919 році Василь Єрмилов і Бернард Кратко створили "Учбово-виробничі майстерні", близькі за духом Вхутемасу і Баухаузу. Художники цієї нової школи були покликані матеріалізувати мрії авангардистів про життєбудівну місію мистецтва. Відомий український літературний критик А.Лейтес відзначав у своїй книзі "Силуети Заходу" (Х., 1928): "Футуризм хотів бути не так явищем художньої літератури, як явищем живого життя – з гудками паровозів, з шумом пропелерів, з сиренами автомобілів, що влетіли в вишневий сад вчорашньої поезії"¹.

Мистецтво Василя Єрмилова увірвалося в простір міст і сіл розписаними агітпоїздами. Для Харкова майстер розробляв проекти численних плакатів, парадних арок, огорож, платформ-автомобілів. Як писав Валеріан Поліщук, "всі вулиці, будинки були розфарбовані різними кольорами, гаслами, прапорами, щитами роботи Єрмилова"². "Мистецтво вулиць" переплалося й в оформленні суспільних інтер'єрів, у 1919 році Єрмилов із групою художників розписав фойє харківського цирку, створив стінопис у харківському Будинку актора за мотивами поезій Велимира Хлебнікова, а в 1920-м розписав стіни Клубу Червоної Армії. Пореволюційний період розвитку харківського мистецтва не випадково був названий "єрмиловським". І понині Василь Єрмилов залишається для істориків мистецтва ключовою фігурою авангарду, лідером конструктивізму в Україні.

Художник пройшов також і через захоплення кубо-

футуризмом, але від його творчої спадщини рубежу 1910–1920-х років збереглося мало пам'яток. Мистецтво, увійшовши в бурхливий потік життя, розчинилося в ньому, і було знесене часом. Слід єрмиловського кубо-футуризму залишився в обкладинці до видання нот "Інтернаціонал" (Х., 1921). Об'єкт зображення тут розкладений у декількох площинах простору, його частини перебувають у різному часі, передаючи плин мелодії, розворот її монументального звучання з посиленнями, паузами, хоровими повторами.

Конструктивістські композиції Василя Єрмилова, виконані в 1920-х роках, є вершинними у творчості майстра, або, як нині прийнято говорити, – знаковими. При їхньому сприйнятті народжується відчуття цілісності і завершеності не тільки світу цих композицій, але і того великого світу, що існує за ними.

Переглядаючи в цілому творчий шлях художника 1910–1920-х років, ми мимоволі відзначаємо, що не вписується він у жорстку послідовність, логічно-струнку векторність розвитку визначеного кола ідей. Рух майстра від однієї стилістичної манери до іншої іноді стрімкий, а нерідко нас вражає парадоксальне сполучення в короткому часовому відрізку різних художніх манер. Але в кожному окремому моменті, позначеному певною роботою, художник залишається самим собою, точно вирішує поставлене завдання.

Як відомо, першими творами Єрмилова, продемонстрованими на виставках у Москві і Харкові, були офорти, що близькі символізму, а за стилістикою – пластичній мові модерну. В них домінує сутінковий стан душі, звучить тема самотності людини, розлите почуття оманливості світу. Офорти, що збереглися в колекціях київського та харківського художніх музеїв, датовані 1913–1914 роками. В тому ж 1914 році майстер створює лаконічне за композицією живописне полотно під назвою "Булка", в якому величезна "плетінка" заповнює собою весь простір від краю до краю, притягаючи ароматом ретельно прописаної золотавої скоринки. Пружні дуги передають якусь живу енергію маси тіла-тіста, що неначе росте, набухає зсередини. "Хліб насущний" стає символом життя, а в пластичній формі, аскетично-ясній, звучить "бубнововалетівський" гімн плоти.

У 1914 році Єрмилов захоплений не тільки виступами московських авангардистів, він вивчає колекцію С.Щукіна, копіює роботи П.Пікассо. 1915 роком датований його натюрморт "Хліб. Тарілка. Ніж", створений, безсумнівно, під враженням від робіт Пікассо. Предмети тут демонструють себе на першому плані, видимі зверху, вони немов насуваються на глядача. Ретельно прописана дерев'яна стільниця, фаянсова тарілка зоб-

ражена декількома сегментами, пластичним акцентом служить грубозерниста фактура, що передає поверхню хліба. При такому близькому спогляданні кожного предмета зір подібний дотикові, він дає максимальне уявлення про речовинність об'єкта.

1917 роком датована кубістична композиція Єрмилова "Нічне кафе", виконана в техніці офорту, яка доповнена аплікацією з газетних заголовків. Майстер зіштовхує зображення і наклейки, сполучає бархатисті фактури, отримані при травленні металу в офорті, і тверду ясність шрифтів, відтворених у поліграфії. Композиція "Нічне кафе" вписана в строгу форму квадрата, вона, незважаючи на динамічні ритми, щільно збита, підкорена вивіренним законам логіки. Ця робота демонструвалася на виставці авангардистів "Союз семи" у Харкові і була представлена в каталозі "Сім плюс три", що вийшов у 1918 році. З "Автобіографії" ж художника відомо, що він у 1915 році був покликаний рядовим в армію, у 1916 відправлений на фронт у складі 1-го Кавказького кавалерійського корпусу. За роки служби були втеча, в'язниця, гауптвахта, військові походи, поранення і контузія, Георгіївський хрест 4 ступеня. У Харків Єрмилов повернувся тільки навесні 1918 року³.

У 1918 він пише роботу під назвою "Сон", з приводу якої його учень В.Платонов зауважує: "Повернувшись з Персії, він виконав серію композицій "Сон" (5 частин). Ця робота втрачена, але Єрмилов говорив про неї. Він в окопах малював сплячих солдатів у неприродних позах. Приїхавши додому, в майстерні зробив студії з оголеної жіночої натури (у позах солдатів). Колорит – як у Пікассо блакитного періоду"⁴. Сам же Єрмилов у 1960-і роки згадував про пореволюційний Харків, про повернення до творчого життя наступне: "Кінець 18 року. Початок моєї роботи. Хто тоді писав "картини"? Картини-плакати писали ми, створюючи РОСТА, УкрРОСТА і т.д., працюючи по три доби без сну та їжі, але зате місто в дні народних свят набувало особливо урочистого вигляду, і ця наочна агітація гаслом, кольором, конструкцією й ін. атрибутами (фанера, картон, папір, клейова фарба, кумач), подані в новій формі, і були тим пролетарським мистецтвом, яке далі було вже неможливим"⁵.

У 1920 році Єрмилов розписав Центральний гарнізонний червоноармійський клуб, ескізи розпису і фотографії, що збереглися, свідчать про зовсім новий стиль майстра, в них очевидна близькість до такого напрямку як бойчукізм. З приводу цієї монументальної роботи художник писав у березні 1920 року: "Вважаю за необхідне відзначити, що прагнув надати розписам національної своєрідності, для чого трактував фігури в

дусі старого українського живопису і гравюри"⁶. Безсумнівно, Єрмилову були знайомі ті шляхи, якими прямував в мистецтві Михайло Бойчук, відомий основоположник неовізантинізму, що викладав в Українській академії мистецтв. Сповідуючи давні національні традиції, Бойчук пропускав візантинізм через призму народного іконопису, через язичеське сакральне сприйняття природи, через символіку народного мистецтва. Таким чином, накладаючи древні архетипи на зображення подій сучасного життя, художник направляв глядача від профанної історії до міфічного часу або позачасовості. Але, що дуже важливо, Бойчуку був близький і той культ умовності пластичної мови, лінії, ритму, що сповідували художники-авангардисти. Позиції Єрмилова і Бойчука співпали в той момент, коли Єрмилов оформляв Червоноармійський клуб.

Цікаво, що в стінописі одного з залів Червоноармійського клубу, у так званій "Шаховій кімнаті", Єрмилов в якості камертону використовує не прийоми сакралізації життя, а іронію, гротеск. Те, яким чином він зображує червоноармійця в ролі Юрія-змієборця, а білогвардійця – у ролі поваленого змія, нагадує іронічні стилізації Г.Нарбута, що також, як і М.Бойчук, став засновником цілого напрямку в українському мистецтві. Так Нарбут, наприклад, на обкладинці журналу "Солнце труда" (1919р.), зображуючи робітника з рушницею і молотом, надає йому впізнану позу поліклетівського "Дорифора", а на його обкладинці для журналу "Мистецтво" (1920р.) Аполлон у робочій блузі крокує по квітучій землі, у правій руці він тримає серп, ліва ж відведена в жесті Аполлона Бельведерського. Гра, "перебирання цитат", якимось передвістям постмодернізму... До нарбутівської традиції Єрмилов не раз звертався при оформленні книг, використовуючи відомі мотиви і способи стилізації.

Плідним для Єрмилова стало і звернення до мотивів народного мистецтва, що знайшло місце в книжковій графіці, а також у знаменитому розписі агітпоїзда "Червона Україна". І в цьому русі він близький до Г.Нарбута. В орнаментальних мотивах, відбитих Єрмиловим, відчувається інтерес художника до узагальненої форми, до особливого схематизму абрисів, сумарності колірних градацій. Художник, слідуючи за логікою народного мистецтва, розкладає орнамент на першоелементи. Принцип декоративності аж ніяк не скасовує вимог логічності. Безсумнівно, вдаючись до стилізації, Єрмилов використовував своє безпосереднє знання пам'яток народного мистецтва.

На початку 1920-х років, тобто паралельно із роботою над розписами Червоноармійського клубу й

агітпоїзда, Василь Єрмилов приступає до створення "Експериментальних композицій". В абстрактних роботах, побудованих з мінімальним використанням геометричних фігур і елементів, майстер вирішує складні формальні завдання, дає сполучення різних матеріалів і фактур – дерева, картону, міді, скла, насипки, олії, емалі. Виникає відчуття навіть не подвійності, а багатовекторності інтенцій у творчості художника. Але роботі майстра, безумовно, притаманна своя логіка. У монументальних творах і книжковій графіці він враховував психологію мас, звертаючись до традицій народного мистецтва, примітиву, до аналогічного досвіду художників-сучасників. Наскрізна ж лінія у творчості Єрмилова проглядається в його русі від ранніх альфрейних живописних робіт через кубізм, далі через агітаційно-масове мистецтво – до конструктивізму і "Експериментальних композицій" 1920-х років. Червоною ниткою проходить любов до ремесла, до матеріалу, до живописної поверхні, до самого процесу "роблення" речі.

Художник закінчив Харківську учбово-ремісничу майстерню декоративного живопису в 1909 році, а через три роки практичної роботи одержав звання майстра альфрейного живопису. Харківські і московські художні студії, через які пройшов Єрмилов, вдосконалили його майстерність рисувальника і живописця. Зустрічі з Д.Бурлюком, В.Маяковським, М.Ларіоновим, Н.Гончаровою включають художника в коло нових ідей, а московські виставки і колекції відкривають обрії авангардних напрямків у мистецтві. Особливо близьким Єрмилову був кубізм, майстра приваблювала нова можливість передачі фактурності предметів, розгортання в зображенні граней речей таким чином, що їхня тілесна структура була акцентована, максимально наближена до глядача.

В пореволюційний період у Харкові Єрмилов завідує художньо-виробничою секцією комітету ІЗО, у 1920 працює в ЮГРОСТА, у 1921 очолює майстерню заводу Художньої індустрії, а також працює майстром Центральної майстерні художнього оформлення й агітації. Про цей час Валеріан Поліщук, автор монографії про художника, що вийшла у 1932 році, писав: "Диктовий період в столиці України – в Харкові – це єрмилівський період (...). Ця смуга малярсько-конструктивної роботи звела Єрмилова віч-на-віч з конкретними речами й матеріалами: вагоном, диктом, клубом, парканом, прапором, сценою, автомобілем, змістом вулиці і т.д. і т.і."⁷ Художник створював оформлення святкових вулиць, трибуни, арки, величезні панно-плакати, використовуючи фанеру, картон, папір, тканину, клейову фарбу. Просторові, жи-

вописні і конструктивні проблеми йому доводилося вирішувати кожного разу за допомогою мінімальних засобів.

У стінах своєї майстерні Єрмилов продовжує розвивати досвід кубізму. У живописі він створює майже монохромну роботу "Мандоліна", де розсічені грані, витягуючись і напливаючи одна на одну, передають звучання мелодії. Далі майстер переходить від об'ємно-рельєфного живопису до дерев'яного рельєфу, тонованого кольором. Його "Гітара" (1924) вже не динамічно-співуча, а конструктивна, в ній – краса логіки, досконалість інструменту, що народжує звук. Такому ж довершеному інструментові для гри, механічній іграшці уподібнена голова в рельєфі "Арлекін" (1924).

На початку 1920-х років Єрмилов аналітично працює з кольором, вивчає систему Оствальда, створює свій атлас кольору або "Абетку живописної мови". Він бере основні кольори і проводить розтяжку кольору, розбілюючи і затемнюючи пігмент за допомогою ахроматичного білого і чорного, досягає величезної кількості відтінків. Так для зеленого кольору, як відомо, він створив 360 карток, а далі художник комбінує картки-кольори, виявляючи різну роботу колірних акордів. Вже в післявоєнний час, у 1945–1947 роках, Єрмилов зумів занотувати те, що, безсумнівно, вироблялося раніше в його практиці, в ретельному аналізованні результатів. У 1945 він напише доповідну записку з пропозицією організувати в Харківському художньому інституті лабораторію по техніці і технології живопису. У 1947 – представить докладний робочий план за курсом кольорознавства, у 1957 – програму під назвою "Просторове мислення", в яку включені курси "Естетика числа і циркуля", "Лінійне мислення" і так далі. У тексті робочого плану 1945 року за курсом "Техніка і технологія живописних матеріалів" художник підкреслював: "Основний виклад предмета повинний бути практичним (...). Володіючи майстерністю (ремеслом), поглиблюючи і розширюючи знання, майстер, при наявності даних (таланту), ремесло перетворює в мистецтво, чим і відрізняється від звичайного майстра-ремісника"⁸. Впродовж всього творчого життя Єрмилов експериментував у сфері пластичної мови, у сфері "виробництва засобів виробництва" для художників.

На початку 1920-х років майстер захоплено працює з фактурами, вводить у рельєфи метал. У його "Портреті" (1923) металевий лист передає поверхню шкіри, формує об'єм голови, окреслює округлий комір. Трапецевидна голова єдиною діагональною лінією переходить у форму шиї, дуги брові й очей відзначені вис-

тупами і западинами, рельєфно випирає пряма лінія носа – у геометризмі обрисів проступає воля до дії, воля до життя. В другому відомому "Чоловічому портреті" (1923) художник врівноважує обличчя в просторових координатах вертикалей і горизонталей. У лику підкреслені вертикальні лінії і м'які дуги, цей витончений силует пливе над чорним простором тла, його тримають стійкі кути, що щільно стикаються з рамою. Художник представляє лик людини як поверхню, міцну, але тонку поверхню, під якою пульсує невідоме.

Абстрактне і конкретне Єрмилов нерідко сполучає в єдиній композиції, вони не суперечать одне одному, між ними немає кордонів. Так, наприклад, у композиції "Вікно" (1922) представлене вікно майстерні художника із впізнаним фрагментом трикутного щита реклами на брендмауері сусіднього будинку. Художник відтворює віконну раму, фіранку, розташовує натюрморт: на квадратній стільниці поміщає сегмент тарілки, прикручує болтами конусоподібний предмет. У композиції майстер з'єднує дві точки зору – погляд фронтально і зверху, при цьому сполученні легко пізнавані форми створюють риси нового образу, він нагадує обличчя людини, у всякому разі, відчутна деяка антропоморфність. Вікно перетерплює метаморфози як символ бажання бачити світ і в той же час прагнення укритися, відгородити себе від втручання цього світу.

Експериментуючи з можливостями використання різноманітних матеріалів, працюючи з фактурами, художник залишається послідовно точним у визначенні сюжету. Назви трьох композицій, відомих за авторськими фотографіями майстра, "Місяць у вікні", "Місяць піднявся", "Випливає місяць", відповідають тим конкретним асоціаціям, які вони викликають. У композиції "Місяць у вікні" віконна рама позначена повтором форми прямого кута, вона немов колишеться від нічного вітру, діагоналі й овал народжують почуття рухливості, нестійкості. Коло місяця тяжіє до бази вікна, здається, його притягує світ будинку, такий відчутно-вагомий по відношенню до пустельності нічного неба.

Там же, де "Місяць піднявся", розімкнуті прямокутники, похитнулися вертикалі і вперто пливе нагору місяць. Фактурне горбисте тло тут викликає почуття чорної нескінченності, космосу. Відчутно щільність матерії й водночас – безодні. Асоціативність у композиції народжується також завдяки тактильним відчуттям – дерева віконної рами, його тепла. Розімкнута лінія металу передає почуття сторожкості, холодного місячного світла, втрати звичного світу будинку. Лаконічна й у той же час таємничо-містична композиція "Випливає

місяць", де діагонально зрізаний металевий напівдиск місяця вкритий дрібними борозенками, які лягають діагонально, народжуючи почуття руху й круглість одночасно.

Для Єрмилова пошук можливого не руйнує його прихильності, його любові до матерії. Він створює композицію як річ, навантажуючи її матерією – фактурою, текстурою. Але разом з тим художник закладає в неї пізнаваний візуальний і тактильний образ, він створює асоціативний світ. Композиції майстра стають усе більш лаконічними, немов крок за кроком він відтинає все зайве. По праву, Василя Єрмилова можна назвати не тільки конструктивістом, але основоположником мінімалізму. Йому достатньо форми кола і прямого кута, щоб вибудувати співвідношення світу людини і світу космосу, ясно і просто, але не спрощено. Художника, ймовірно, рятувала інтуїція. В.Поліщук відзначав: "Плановість у роботі і точний розрахунок у Єрмилова увесь час бореться з поетичними вибухами, захопленням льотом фантазії й вигадки. Ця боротьба двох начал і створює з Єрмилова чутливий художній апарат (...)">⁹. Єдність інтуїції, чуттєвості і розуму веде майстра до реалізації художнього ідеалу – до створення робіт, у яких відчутна архітектонічна просторова цілісність.

Композиції, створені Єрмиловим, немов покликані внести порядок у самовідчуття людини й у її бачення матеріального світу. Художник вибудовує співвідношення, думкою або почуттєво занурюючись в які, ми можемо відтворити живе відчуття гармонії. Він оголює якісь стрижневі явища, такі, у яких проглядаються основи буття. У Єрмилова ідеальне – не особлива, відірвана від матеріального світу, дійсність вищого порядку, але щось співмірне з образом людини та її предметним середовищем існування. У "Експериментальних композиціях" відчутна особлива зібраність, самодостатність, усі деталі тримають одна одну, тому ціле немов перебуває над мінливістю потоку життя, над рухом часу.

Підкресленим лаконізмом відзначена абстрактна робота В.Єрмилова "Композиція №3" (дерево, латунь, олія, лак) 1924 року, що зберігається нині в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Чистоту цієї композиції можна порівняти у філософії з гуссерлівською феноменологічною редукцією. Вона орієнтує на сприйняття, вільне від будь-яких соціокультурних нашарувань, це діалог з даністю, з річчю, як вона є. Широка дерев'яна рама є частиною композиції, волокна текстури дерева, що пливають, утворюють м'який ритм, вони відтінюють чистоту білого поля в середині роботи. Близька набуває космічного звучання. Із супрема-

тизмом цю роботу споріднює і біле тло, і використання дуги, діагоналей. Але корінна відмінність Єрмиловської композиції полягає в тому, що в кожному її елементі відчутна щільність матерії, її вагомість. Ми звикли сприймати цю композицію як відкритий кут, по якому наче рухається дуга. Але на авторській фотографії Єрмилова, що зафіксувала експозицію його робіт, ця "Композиція №3" представлена інакше, як замкнутий кут, що зупиняє рух дуги. Твір датований 1924 роком.

У 1924 році Василь Єрмилов поряд з абстрактними композиціями створює роботи, що прояснюють, роблять зримими поняття і явища, вони немов конструюють особливі стани. Такими є меморіальні дошки, у яких зафіксована дата смерті В.І.Леніна: "21 січня. 1924. 6.50 в." (експонується в Людвіг-Музеї, Кельн), "Горки. 18.50. 21. 1924" (Фонд Файн Арт ЛТД, Лондон). У першій композиції цифри вирізані в дошці по червоному тлу, їх серцевина трагічно горить темно-бордовим кольором, цифри оббиті по контури блискучими цвяшками, що народжує почуття непоправності, суворой реальності, вічності. Меморіальна дошка "Горки" являє собою композицію з двох квадратів, на перетинанні яких замірли металеві цифри "18.50". Тверда фіксація факту, лапідарність мови, але широкі білі рами квадратів зримо виводять відбитий момент часу в інший вимір.

Для Василя Єрмилова, як і для багатьох його сучасників, ім'я Леніна було символом революційної епохи, ідея перетворення світу за законами розуму, імовірно, притягувала майстра, життєвий і творчий шлях якого був досить далеким від політики і кар'єрних зусиль. Навіть у 1948 році, коли Єрмилова виключили із Спілки художників, він писав своєму давньому другу, художникові О.Хвостенко-Хвостову: "...уяви, як мені, у мої роки, з моїм стажем, з моїм здоров'ям бути формалістом, космополітом, антипатріотом і взагалі "нахабою, що не вміє нічого робити"... Моє виключення я не можу розцінювати інакше як злісне і наклепницьке"¹⁰. І в 1960-і роки художник вірив, що "Ленінська епоха – це зовсім новий стиль образотворчої форми"¹¹. У роботах Єрмилова 1920-х років особливо гостро сприймається сполучення соціально-політичної ідеї і формальне втілення її за допомогою чистої естетики матеріалу.

У 1924 художник створив панно з чотирьох композицій, присвячене пам'яті В.І.Леніна. У верхньому лівому куті – "Горки", у нижньому правому – "Москва", врівноважують їх квадрати з цитатами. У частині "Горки" на диск накладено форму прямого кута, від нього рухається квадрат, він відривається від стійких опор,

повисає в чорному просторі, що викликає асоціації з відходом від земного життя. Композиція в нижній частині, де виблискує металом слово "Москва", складається з різних прямокутних форм, замкнутих і розімкнутих, завершених і недоговорених. Дерев'яні і металеві деталі в композиції прикручені шурупами або прибиті цвяхами, форма кріплень і ритм їхнього розташування мають художню цінність. Продуманість вибору величин шурупів особливо є очевидною в найлаконічнішій з "соціально-політичних" композицій В.Єрмилова "Маркс. Ленін" (дерево, метал) 1925 року. У заголовних буквах на тлі металевих пластин виразно звучать невеликі шурупи, симетрично розташовані попарно в літері "М", і чотири величезних шурупи, що кріпляться вгорі і внизу літери "Л".

Від творення меморіальних дошок Єрмилов переходить до розробки серії проектів по оформленню цигаркових коробок, продемонструвавши тим самим максимальний ступінь впровадження конструктивістського мистецтва в повсякденне життя. Цигарки "Ленін", "Ілліч", "Серп і молот" повинні були лежати в кишенях свідомих пролетарів. Невідомо, кому спало на думку так щільно наблизити вождя до народу, художник же виконав соцзамовлення, слідуючи за логікою форми. Він вписує в червоний квадрат дугу серпа, горизонталлю укладає молот; або охоплює червону кулю зигзагом чорної стрічки з написом імені Ілліча. І невідомо, чи були реалізовані в життя ці проекти, чи довелося викурити "Леніна" радянському робітникові, обміняти в курилці "Ілліча" на "Серп і молот".

Для Василя Єрмилова масштаб проекту, мабуть, не грав особливо важливої ролі. І найменше, і велике він вирішував у монументальному ключі. Тому ставали візуально взаємозамінними пам'ятна плита і цигаркове пакування. А ескіз його оформлення рекламної трибуни виставки "10 років Жовтня" був реалізований у натуральному об'єкті, і він же став прикрасою обкладинки ювілейного номера журналу "Нове мистецтво". Відмінність полягає у використанні різних матеріалів, фактур, в обігранні площини аркуша або відкритого простору міської площі, тобто в рішенні суто формальних завдань і опрацюванні елементів. Творчий досвід Єрмилова був лаконічно сформульований у порадах, які художник у 1964 році давав своєму учневі: "Не розкидайтеся! Сфокусуйте свою свідомість на формі, лінії, кольорі. Сюжет, тобто література, прийде сама"¹².

Зразки єрмиловських конструктивістських робіт добре збереглися в графіці. У 1920-і роки художник плідно працював над оформленням книг. Нерідко він

створював суто шрифтові обкладинки, трактуючи напис монументально, подібно до афіші. Примітно, що Єрмилов, як і інші українські конструктивісти, не використовував в обкладинках поліграфічні шрифти. Сучасні друкарні не мали в касах шрифтів, відшліфованих і бездоганих, які б відповідали новим високим вимогам, тому їх доводилося винаходити, підганяючи художній вимисел під імітацію стандарту (у поетиці стандарту чувся "голос мас", тут відбувалася колективна творчість). За допомогою рубаних шрифтів, плашок, типографських лінійок вирішені найбільш лаконічні роботи Єрмилова. Знаменитим є його ескіз оформлення журналу "Авангард" (1929), де рукописна "А" нагадує "S"-образну "лінію краси" (як визначив її У.Хогарт), але ця лінія замкнулася в нижньому обрисі і викинула ритмічні горизонталі (у матеріальний світ). Чорне коло пливе до краю обкладинки, у межах композиції його утримує магнетизм "першої букви алфавіту". Реальність же перетворення авангарду в життя затверджується за допомогою введення сакральної найдавнішої колірної тріади – білий, чорний, червоний.

Обкладинка "Каталогу виставки української книжкової графіки" (Х., 1929) за своєю композицією нагадує картини Піта Мондріана. Це аналогічний пошук гармонійної рівноваги співвідношень, але лише не відкритих кольорів, а різної кількості чорного кольору на білому тлі. Чорне – шрифтові композиції з буквених смуг різного розміру і різної щільності розташування літер. А брошуру "Більшовицький засів" художник прикрасив супрематичною композицією з прямокутних плашок, широких і вузьких типографських лінійок. Кубо-футуристичні, конструктивістські, супрематичні принципи побудови композицій легко погоджувалися Єрмиловим з ідейним змістом оформлюваних ним книг, наближаючи тим самим до народних мас "непопулярне за суттю, антипопулярне", за визначенням Х.Ортеги-і-Гасета¹³, авангардне мистецтво.

Принцип колажу, застосований художником у революційному агітаційно-масовому мистецтві, наприкінці 1920-х років майстер переносить у роботи, де використовувалися фотографії, вирізки з газет і журналів, конструктивістські елементи з металу і дерева. Подібним чином створює він дві відомі композиції стінгазет "Генератор" і "Канатка", що експонувалися на Виставці преси в Кельні в 1928 році і повинні були відбити життя України за десять післяреволюційних років. Художник використав ідею складної ширми, щоб створити портативну настінну конструкцію, частини якої складаються для зручного перенесення, а в розкритому виді газета читається з двох сторін. У

стінгазеті "Генератор" Єрмилов представляє розворот з п'яти різновеликих площин, складно збалансованих прямокутних форм. Зчитування композиції стінгазети починається від невеликого чорного квадрата, за яким слідує площа з назвою. У верхній частині над заголовком "Генератор" художник створює конструктивістську композицію з дерева і металу, з'єднуючи знайомі фігури – кут, сегмент кола, прямокутну плашку. Цей вагомий масив у багаточастинній площині стінгазети протиставлений ритмові смуг, що представляють фотографії подій десяти років, десяти кроків, вписаних у ритмічні горизонталі. Шрифтові смуги, цифри дат, фотографії, а також колірні акценти, що мають геометричні форми – квадрати, кола, витягнуті вузькі прямокутники, народжують відчуття єдиного пульсу, злагодженого механізму, естетично вивіреної конструкції.

У колажах з використанням фотографії Василь Єрмилов знову апелює до безпосередньо даної, видимої і точно відтвореної реальності. Але кожного разу, як і в об'ємних "Експериментальних композиціях", його конкретний, скрупульозний, навіть технічний аналіз предметів призводить до узагальнених символів. Його предмети, його композиції – це "речі в собі", у їхньому сприйнятті ми відчуваємо існування якогось незалежного, самодостатнього, самозамкнутого світу. Пригадується метафізика П.Флоренського, його "Курс практичного символізму", у якому народжується твердження: "Лише гранична пильність і гострота чуттєвого переживання здатні розрізнити в нашому занепадому світі духовну сторону і відкрити в явищі символ; і тому діяльність конкретного метафізика повинна бути ретельним "конкретним обстеженням", до кінця проникаючої в саму матерію, речовинну даність предмета"¹⁴.

У 1929 році Єрмилов виконав роботу, у якій присутні реальні об'єкти – ніж і сірникова коробка, а також умовно зображені, рельєфно подані в дереві величезна тарілка і скиба хліба. Предмети прості, знайомі, але мимоволі виникає хайдеггерівське питання: "Близьке до нас те, що ми звичайно називаємо речами. Тільки що таке річ?"¹⁵. Світ речей у Єрмилова живе особливим життям – цільним, природним. Художник з'єднує два потоки життя – побутовий, повсякденний і вічний, буттєвий. Використовуючи предмети ready-made, майстер створив роботу, візуально близьку супрематизмові. І знову таки в тім, що художник аж ніяк не відмовляється від "світу м'яса і кістки", а навпаки, бере предмет як такий – пролягає межа між його світовідчуттям і філософією Казимира Малевича. Єрмилов дає абстрактне, але предметне, річ і нескінченність пов'язані в єдине ціле.

Конструктивізм із погляду його творців і апологетів найбільше відповідав ідеям демократизації мистецтва: "Пролетаріат любить конкретно і речово відчувати речі, (...) хоче елементи свого відчуття машинізму та індустріалізму сприйняти й почути і крізь закони творчості – в мистецькій формі"¹⁶. Художні твори Василя Єрмилова завжди вражають нас відчуттям речовинності, матерії, плоти об'єктів. Все, до чого б торкалася рука майстра, перетворюється у світ матеріальної ущільненості, апелює до наших тактильних відчуттів. Художник відбивав у роботах світ видимий і аналітично перетворений, створював абстрактні "Експериментальні композиції", творив нові речі, що входили в простір будинків, клубів, вулиць, у відкриті простори залізниць – і усюди ми відчуваємо його невгамовну любов до предметності. Його надив блиск металу, прозорість скла, тепла волокнистість поверхні дерева. Він перелив цю любов у композиції, що одержали визначення як конструктивістські роботи майстра.

Конкретно-почуттєве відношення до світу лежить в основі міфологічного мислення. У символізмі древніх культур річ сакральна. "Кожна сакральна річ повинна бути на своєму місці", – глибокодумно помітив один туземний мислитель", – пише К.Леві-Строс і продовжує далі: "Можна навіть сказати, що саме перебування на своєму місці робить її сакральною, оскільки при порушенні, хоча б навіть уявному, цього виявився б зруйнованим весь світовий порядок; отже, річ, займаючи приналежне їй місце, сприяє підтримці його"¹⁷.

Василь Єрмилов будує міцну світобудову із усіх матеріалів, підвладних йому. Він затверджує цінність звичайного, виявляючи архітектонічні першооснови стандартних речей, їхню простоту, їхню справжність. Художник абсолютно конкретний, коли він створює живописну композицію "Сірникова коробка" (1922р.), але в сприйнятті найближчого, знайомого, підручного, він активізує наші тактильні відчуття, інтуїцію. Він знову будить почуття, що за річчю ховається якась невідомість – самої матерії, її структури, її плоти, непідвладність розуму, неконтрольованість способу її життя.

Василь Єрмилов не був філософом-теоретиком, за свідченням Валеріана Поліщука, "Єрмилов ніколи не задавався метою здійснити "революційний переворот" у розумінні законів форми і будувати з цього приводу хоч би які філософсько-естетичні системи. Він був практиком і "думав" насамперед руками"¹⁸. Художник цінував просте, постійне спілкування з речами, але в цьому він близький тому тяжінню до "ладних речей", про яке писав Мартін Хайдеггер: "Ладна річ: чаша і стіл, міст і плуг"¹⁹. Речі, знайомі, близькі, надійні, дару-

ють почуття опори, стабільності серед складного переплетення суперечливих явищ світу.

Світ Єрмилова зрівноважений, геометризований і гармонізований відносно сакральних координат вертикалі та горизонталі. Звертаючись до різних речей, поверхонь, текстур та фактур, художник спонукає нас "помислити про речовинність речі" (дотримуючись визначення Хайдеггера). Його композиції міцні і матеріальні, але тією ж мірою вони – "річ у собі". Знайоме містить елемент непізнаного, того, що, можливо, ми і не зуміємо пізнати – якийсь метафізичний елемент, що ми приймаємо як даність.

ПРИМІТКИ

1. Лейтес А. Силуети Заходу. –Х.: Книгоспілка, 1928. –С.35.
2. Поліщук В. Василь Єрмилов. –Х.: РУХ, 1931. –С.10.
3. В.Єрмилов. Автобіографія. Не датована, остання дата в тексті 1940 р. – ЦДАМЛіМ. Ф.337. – Оп.1. – Сп.119. – Ар.1.
4. 3 листа В.Платонова Д.Горбачову від 15 березня 1988р. Архів Д.Горбачова.
5. 3 листа В.Єрмилова О.Парнісу. 1964р. Архів О.Парніса.
6. Єрмилов В. Замість спогадів. Машинопис. Художник приводить у тексті рядки із свого листа другові, ім'я якого не зазначене. Василь Єрмилов відзначає, що лист був написаний у березні 1920 р., незабаром по закінченню роботи над розписами Червоноармійського клубу. – ЦДАМЛіМ. Ф.337. – Оп.1. – Сп.120. –Ар.11.
7. Поліщук В. Вказ. твір – С.15.
8. Єрмилов В. Техніка і технологія живописних матеріалів. Рабочий план лекцій на 1945–46 учебный год. Рукопис. – ЦДАМЛіМ. Ф.337. Оп.1. Сп.122. Ар.7
9. Поліщук В. Вказ. твір – С.12.
10. 3 листа В.Єрмилова О.Хвостенко-Хвостову. 1948 р. Архів НХМУ. Ф.216. Єд.зб.2.
11. 3 листа В.Єрмилова В.Платонову від 31 березня 1965. Архів Д.Горбачова.
12. 3 листа В.Єрмилова В.Платонову від 14 січня 1964р. Архів Д.Горбачова.
13. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. – У кн.: Х.Ортега-і-Гасет. Вибрані твори. –К.: Основи, 1994. –С.239.
14. Хоружий С. Нахождение конкретности. – У кн.: П.А.Флоренский. Т.2. У водорозделов мысли. – М.: Правда, 1990. –С.6.
15. Хайдеггер М. Вещь. – У кн.: М.Хайдеггер. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С.317.
16. Поліщук В. Вказ. твір – С.7.
17. Леві-Строс К. Неприрученна мысль. – У кн.: К. Леві-Строс. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. –С.121.
18. Поліщук В. Вказ. твір – С. 9.
19. Хайдеггер М. Вказ. твір –3.326.

Людмила Ковальська

МИХАЙЛО БОЙЧУК – УЧИТЕЛЬ І МИТЕЦЬ

У світову художню культуру 20 століття українцями вписувалися немеркнучі сторінки: разом з піонерами авангардного мистецтва – П.Пікассо, А.Матіссом, Ф.Леже, Ж.Браком, К.Бранкузі та багатьма іншими – її започатковували Олександр Архипенко, Олександр Екстер, Давид Бурлюк, Олександр Богомазов, Казимир Малевич. Рівновеликий їм був і Михайло Бойчук.

Кожен з його великих сучасників, шукаючи власних шляхів, по-своєму осмислюючи зв'язки духовної природи давніх культур з мовою її пластики, підпорядковував суб'єктивне мистецтво індивідуаліста культу свого Я.

На цьому тлі виключне значення особи Михайла Бойчука полягало не лише в самому новаторстві його мистецької концепції, сягаючої корінням візантизму та українського примітиву з його невичерпною життєвою силою. Плани художника були масштабнішими. З кінця 1900-х років він почав розробляти теорію мистецтва української держави, якої на карті Європи поки ще не існувало, а землі знаходилися в межах Російської та Австро-Угорської імперій. Бойчук був теоретиком, а згодом і на практиці, творив мистецтво відродженої України.

Приступаючи до такої грандіозної праці всього життя, він, як справжній учитель, перш за все дбав про майбутнє – своїх учнів і продовжувачів. Так прийшла до нього ідея школи, яку він мав зрозуміти як Сад. Його школа являла собою не стільки заклад, скільки співдружність однодумців, завжди виникала й діяла там, де працював він сам, будь-то Париж, Львів, Київ, Одеса чи Харків. Вона розвивалася й вдосконалювалася в залежності від часу й місця, спираючись на головні ідеї епохи та процеси, що відбувалися в суспільстві. Він був учителем – новатором, заснувавши школу новітню українського монументального мистецтва, розробивши її теоретичні засади. Магнетизм його особи, педагогічний і художній талант, глибокі знання, дар переконувати і вести за

собою, побожне ставлення до мистецтва, здобули йому право на лідерство і дозволили бути учителем для багатьох генерацій художників.

Особа Михайла Бойчука викристалізувалася в середовищі, насиченому ідеями українського національного відродження. Його піднесення припадало на кінець 19 століття і стало складовою численних національних рухів, котрі характеризували епоху. Вже на межі століть Михайло Грушевський в ряді наукових праць теоретично обґрунтував, що український народ, пройшовши самотній історичний шлях, здобув право на свою мову, етнічну культуру й власну державність.

На початок 20 століття, коли М.Бойчук розпочав свою діяльність, процес відродження української національної культури вже мав певні здобутки. У Львові з 1892 року активно діяли Наукове товариство імені Т.Г.Шевченка, Товариство для розвитку руської штуки (1896), Товариство прихильників української літератури, науки і штуки (1905), був заснований Національний музей (1905). На Східній Україні відбувалися аналогічні процеси. Результатом збиральницької роботи стало відкриття художньо-промислових та історичних музеїв: у 1886 році були відкриті міський художній музей у Харкові, у 1899 – в Одесі, Києві та музей К.М.Скаржинської в Лубнах. У 1902 році також розпочав роботу у Чернігові музей українських старожитностей Василя Тарновського. Ідея творення синтетичного мистецтва в Україні знайшла своє втілення в діяльності архітектора й художника Василя Кричевського. Він відродив тип української громадської споруди, звівши будинок Полтавського губернського земства (1902–1907), – досконалий ансамбль українського модерну, в якому органічно поєднувалися елементи старовинних дерев'яних будівель з декором керамічних і майолікових орнаментів. Згодом, на запрошення Варвари та Богдана Ханенків В.Кричевський керував майстернею мистецького промислу в селі Оленівці на Київщині, де виготовлялися традиційні килими, вибілки, кераміка.

Михайло Бойчук, народжений у глухому подільському селі, до 16 літ пас корови й вівці¹, а ще любив малювати, кохався у співах, всім своїм єством відчував традиційну культуру українського села, сягаючи чи не князівських часів. Він належав до тих високих душ, котрі стрімко підносяться з самих народних глибин до вершин загальнолюдської культури. Чуйно вловлюючи художні пошуки свого часу, він сам генерував нові ідеї, стаючи їхнім провісником.

Роки наполегливого навчання у Ю.Панкевича у

Львові за матеріальної допомоги Наукового товариства імені Т.Г.Шевченка, очолюваного з 1897 року М.Грушевським, вивчення художніх збірок музеїв Відня, підготували Бойчука до вступу у Краківську академію мистецтва (1899–1904). Проте юнак вже досить критично сприймав консерватизм академічних програм, згадуючи згодом, що навчання не сприяло його хисту, однак роки не пройшли марно для загального розвитку.² Надолужуючи свою освіту, він систематично брав приватні лекції, відвідував різні виклади, ходив до університету.

Йому була добре зрозумілою атмосфера Кракова з визріваючими в ній ідеями відродження державності, якої на той час рівно були позбавлені Польща й Україна. У 1899 році в Ягеллонському університеті, де знаходився найзахідніший центр українознавства, почав викладати українську мову й літературу Богдан Лепкий – поет і письменник, блискуче освічена людина, знавець української, польської та німецької літератур. Його оселю сучасники називали "українською амбасадой". Там збиралися українські й польські громадські діячі, художники, письменники, серед яких були українці – В. Стефаник, К. Студинський, К.Трильовський, О. Луцький, М. Жук; поляки – С. Виспянський, В.Оркан, К. Тетмаєр та інші. Б.Лепкий увів Бойчука до творчого середовища Кракова, котре сприяло формуванню його світогляду. Знайомство зі Станіславом Виспянським, одним з ідеологів художньо-мистецького руху "Молода Польща", наблизило його до кола творчих пошуків молодшої генерації польських художників і літераторів. Ерудиція польського поета, драматурга і художника, широта його поглядів на мистецтво, що спиралася на досвід світової культури – стародавнього й античного світу, середньовіччя, слов'янського мистецтва, на відкриття Поля Гогена, символістів чи на японську гравюру, не полишали байдужим жадібного до знань студента. Не без його впливу Бойчук дійшов розуміння стародавнього мистецького твору, його неперехідної вартості. Він поділяв і новаторські ідеї Виспянського, що полягали у відмові від імітації натури, відході від традиційного розуміння перспективи й наданні переваги вивіреним композиції кольорових плоских плям і витких ліній, що відзначали сецесійний живопис. Історичні й художні пам'ятки слов'янського Риму також розкривали обрії Бойчуку, а культурне життя міста, в якому любов до історичного минулого ставала синонімом патріотизму, зміцнювало його інтерес до старовини. Тут він став свідком відродження одного з монументальних мистецтв середньовіччя у виконаних С. Виспянським у 1897–1902 роках

вітражах для францисканського костюлу. Визначною подією часу стала також реставрація фресок каплиці Чесного Хреста в Краківському кафедральному соборі на Вавелі. Розписи 1470 року в українсько-візантійському стилі після реставрації засяяли первозданною красою. Побачений навчч їхній ансамбль мав якнайповніше відповідати душі Бойчука, бо свідчив про глибоке коріння української культури, її самобутність і неперебутню цінність. Немеркнучий витвір середньовіччя доводив плідність і багатовікову життєдайність візантійської традиції, яка може дати імпульс сучасному мистецтву. Бойчук також не оминув естетики символізму, що визначала художнє життя Кракова. Прилучившись до неї в колі Лепкого і Стефаника, він захоплювався також символістською поезією та прозою Тадеуша Міцинського, а у наступні роки читав і перечитував твори Словацького, Метерлінка, Виспянського.

Молодий художник, котрий після закінчення академії прагнув продовжити освіту і був проинятий думками про долю рідного мистецтва, привернув увагу Митрополита Андрея Шептицького. Меценат і благодійник, що допомагав здобути освіту Модесту Сосенку, Олексі Новаківському, Михайлу Паращуку, надалі фінансував навчання Бойчука. Відтоді, аж поки їх не роз'єднала "залізна завіса" кордону, Митрополит був для нього добродієм, другом і духовним батьком. Йому Бойчук повіряв свої плани й сумніви, у нього шукав підтримки і знаходив її, про що свідчать листи, частина яких збереглася. За порадою А.Шептицького Бойчук продовжив навчання в Мюнхені. Там він перебував півроку, щоденно присвячуючи першу половину дня академічному рисунку, а решту часу – роботі над композиціями, вивченню пінакотек, ознайомленню з виставками сучасного мистецтва, новочасною архітектурою та ремеслами.

Навесні 1907 року Бойчук приїхав до Парижа продовжувати навчання. Його тамтешнє чотирирічне перебування, про яке обмаль свідчень, слід розглядати в контексті визначних подій епохи, які формували новітнє мистецтво. Про талановитих іноземних митців покоління 1880-х років Жан Кокто згадував: "Всі ми жили на Монпарнасі, були бідними й не відали жодних політичних, соціальних чи національних міжусобиць"³. Бойчук увійшов до багатомовного середовища прибулої звідусюд художньої молоді, яка, одержима ідеями творчих новацій, жадала успіху й слави. Всі знали один одного, і стрункий синьоокий українець став одним із них. З початку століття в Парижі з'являлося дедалі більше українців, й одночасно з Бойчуком там працювали і навчалися Софія Левицька, Іван Се-

верин, Михайло Паращук, Іван Кавалерідзе, Олександра Екстер, Олександр Архипенко та інші.

Бойчук розпочав свої студії в майстерні на бульварі Монпарнас, відомій як академія Вітті. З її викладачів найбільше враження на нього справив майстер європейського модерну іспанець Герман Англада Камароса. Та над Парижем уже витав дух великого Сезанна, чий здобутки знаменували народження нового мистецтва. До його творів Бойчук уважно придивлявся, вивчаючи узгодженість їх структур, зібраність кольору, узагальнену синтетичну форму. Вже в перших його рисунках, виконаних на французькій землі, товариші зауважували впливи Сезанна.⁴

Приїзд Бойчука до Парижа також майже збігся з подією, що відкривала чергову сторінку новітнього мистецтва: у своїй майстерні в Бато-Лавуар Пікассо виставив на суд друзів щойно написану картину "Авіньйонські дівичи". Нехтуючи ілюзорністю зображення, вона являла собою щільне нашарування елементів східного, романського, готичного та негр-тянського мистецтва, дотоді не властиве образотворчості. Картина невдовзі стане відхідним пунктом, від якого мистецтво круто зверне в напрямку кубізму, котрий в наступні роки надовго охопив весь художній світ. Бойчук, звичайно, все бачив і знав. Осягнувши засади кубізму, він дійшов розуміння структури пластичної форми, яка є носієм ідеї речі, однак за кубістами не пішов. Цінуючи надбання сучасної культури, Бойчук був відданий сміливому, невтомному, але несутньому експерименту.

Навряд чи могли залишитися непоміченими Бойчуком й сезони російських балетів, влаштовуванні в Парижі Сергієм Дягілєвим з 1909 року. Синтез, в якому враз поставали всі мистецтва рівноправними: несамовитість танцю, чисті дзвінки кольори сценографії, музика з переважаючими в ній фольклорними ритмами, ніс у собі гостру силу новизни, яка вибувала з джерел примітиву і "дикунства". Монументальні, в давньоруському стилі декорації Миколи Реріха до вистав "Псковитянка" та "Половецькі танці" повинні були привабити прихильного до старовини Бойчука, який прагнув спричинитися до відродження мистецтва слов'янських племен.⁵

Шукаючи собі надалі вчителів, чия творчість ґрунтувалася б на давній традиції, Бойчук 1908 року вступив до щойно відкритої академії Поля Рансона, майстерня якого на Монпарнасі ще в 1890-х роках була "Храмом братів Набі". Там бували Поль Серюзьє, П'єр Боннар, Фелікс Валлотон, Моріс Дені та інші. На відміну від обмеженого натурними враженнями мистецтва, ними визнавалося лише те, що походить з

рефлексії, з багатозначної ідеї. За висловом теоретика групи Моріса Дені, вони сповідували синтетизм як метод, як антитезу аналітичному імпресіонізму, декоративну й ієратичну форму, спрощення й деформації. На користь набістів, яких обрав собі Бойчук за вчителів, була також і різнобічність їхньої діяльності. Окрім пануючих в той час станкових форм живопису і графіки, вони зверталися до монументальних вітражів, гобеленів, колажів, сценографії, а також до ужиткових речей, прагнучи відродження цілісної природи мистецтва. Після рано померлого Рансона учителем Бойчука став послідовник Поля Гогена – Поль Серюзьє. Його інтелектуальне мистецтво, зорієнтоване на ясні логічні композиції та прості форми, акцентовані експресивною лінією, впливали на хист і натуру Бойчука.

Три наступні роки, проведені в академії, пройшли в безперервній праці. Крок за кроком він оволодівав різноманітними, технологічно складними, важкими в процесі виконання, але вічними класичними техніками монументального живопису. І в Парижі, як колись у Кракові й Мюнхені, Бойчук, не схильний до навчання лише в академічних межах, працював у музеях, бібліотеках, вивчаючи унікальні збірки мистецьких скарбниць, копіюючи архетвори. Для нього, як і для О.Архипенка, Лувр став книгою, по якій він вчився читати й розгадувати таємниці виконання досконалого мистецького твору. Саме про це йшлося в одному з листів до Митрополита: "З глибоким одушевленням подивляю штуку єгиптян і ассирійців. Позаконували вони мрії таємної краси в камінь".⁶

Зрештою, осмислення всіх вражень, набутий в академії Рансон досвід, дозволили Бойчукові, за його виразом, дійти свідомості і розуміння, чим є великий монументальний образ.

В 1909 році навколо нього в творчий колектив об'єдналася група молодих талановитих художників, захоплених його теорією про велике мистецтво. Так виникла перша школа Бойчука, а першими учнями в ній були Микола Касперович з Чернігівщини, три Софії з Санкт-Петербурга: Налепинська, Бодуен де Куртене, Сегно, котрі прибули до Парижу по закінченні навчання в Мюнхені. Згодом до них приєдналися Хелена Шрамм, Яніна Левандовська, Ольга Шагінян, Євген Бачинський та Йосип Пенеленський. Приміщення в будинку на вулиці Кампань прем'єр, 9, де мешкали художники, перетворилося на велику майстерню, в якій разом працювала і вчилася завзята молодь. Вечорами Бойчук грав на бандурі і всі разом співали українських пісень, найулюбленішою з яких була "Ой, у полі три криниченьки".

Головна заповідь учителя полягала в застереженні від індивідуалізму, у вихованні злагодженої роботи в колективі, як того потребує велике мистецтво. І учні дійсно працювали разом на взірць середньовічних ремісників – анонімів, виготовляли за старовинними технологіями фарби з рослинних екстрактів, пензлі, писали картини, оволодівали різними техніками монументального живопису.

В своїй школі Бойчук відточував власний метод навчання, що полягав у чутливому ставленні до світової художньої традиції. На численних прикладах із світового мистецтва він навчав зчитувати заховану в них тисячоліттями накопичену інформацію. Школа починалася з виявлення рис, що роблять твір досконалим. Розумінню композиції в цілому та її окремим елементам надавалося першорядне значення. Бойчук вчив будувати твір на основі відчуття його внутрішньої конструкції, вчив вносити свіжий погляд у певний канон, який оживляла б енергія художника. Рисунок мав бути вишукано-простим, колорит – відрізнятися ніжністю тонів. Особлива увага зверталася ритмічній злагодженості ліній, кольорів, елементів композиції. Не обмежуючись вузькою освітньою системою, Бойчук виховував вільно мислячих творців. В його майстерні учні здобували власну творчу манеру, не стаючи рабами ані натури, ані класичного зразка. Ним же нерідко ставав органічний для України з часів прийняття християнства візантійський твір як приклад досконалої форми і одухотворення. Таке звернення Бойчук пояснював тим, що "візантійщина для України не чужа. Візантійська культура сполучилася з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою".⁷ Разом з тим він вважав за непотрібне, створюючи сучасне мистецтво в життєвих сюжетах, вертатися до практики примітивів.

Програма відродження великого стилю українського мистецтва, якою Бойчук надихав своїх учнів, передбачала його світовий рівень. На його думку, мистецтво підноситься на національному ґрунті, а сягнувши висот, стає європейським, загальнолюдським. Визначальну роль в цій програмі Бойчук відводив художній творчості українського народу як вияву його духовності й світогляду. Він зазначав, що народ має всі підстави для творення справжньої культури високого стилю, адже у нього є невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишивках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т.д. (...) Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного, синтетично-українського.⁸

Бойчук усвідомлював усю складність програми, завершення якої випростовувало б цілий народ, являючи світові невичерпні скарби його давнього й нового мистецтва. Проте він розумів, що ця справа вимагатиме надто тривалого часу, подібно до того, як протягом століття зусиллями цілого колективу майстрів зводиться готичний храм.

А тим часом паризьке братство молодих митців натхненно працювало, пройнявшись закоханістю свого учителя в українську старовину, його планами відродження цілісної природи мистецтва, яке б органічно входило у життя сучасного суспільства. Художники готували твори для виставок. Виконували темперою – матеріалом зорово наближеним до монументального живопису, – вони відзначалися узагальненістю образів, в яких українська старовина проглядала крізь вишуканий візантизм. Здавалося, що автори вже в задумі бачили свої витвори у вигляді фресок чи мозаїк на стінах архітектурних споруд. Паризька школа – майстерня Бойчука була унікальною лабораторією, в якій опрацьовувалася практична модель великого мистецтва, виконання таких художніх творів, на яких виховувалося б суспільство, які служили б високій меті, загальному добру.

Підсумком роботи школи стала участь її учнів на виставках. Дебют відбувся 1909 року в Осінньому салоні й одержав схвальну критику. В травні 1910 року на виставці Салону незалежних було експоновано 18 творів, зокрема М. Бойчука, М. Касперовича, С. Сегно, С. Налепинської. Цей виступ викликав відгуки у французькій, російській, українській та польській пресі. Чутливий до всіх новацій Гійом Аполлінер безпомилково розпізнав у творах школи перші паростки відродження нової української художньої культури. Він зазначав, що "неовізантист" Бойчук буквально заповнив своїми живописними творами і творами своїх учнів Салон незалежних, можливо не без користі для французів, нагадуючи їм, що художники, так само, як поети, з легкістю можуть тасувати століття".⁹ Проте Бойчук вважав таке визначення відносним: "Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша українська культура була під впливом (Візантії) "Неовізантизм" – це лише термін для легшого порозуміння, врешті, ми маємо на це право! У себе вдома ми називатимемося інакше!"¹⁰.

Успіх виставки означав визнання експерименту паризької школи, та Бойчук поспішав їти далі.

В загальних рисах вже в іншому масштабі він окреслював програму майбутньої Академії – Робітні, що стане фундаментом, на якому зводитиметься но-

ве мистецтво, розраховане на синтез художнього й архітектурного образу, там, де здібна молодь навчатиметься виконувати справжні фрески, мозаїки, образи, різьби в камені й дереві, а також власноручно виготовляти унікальні вироби кераміки, ткацтва, килимарства.¹¹ Бойчук поспішав повернутися в Україну й втілювати свої плани в життя, сподіваючись на допомогу з боку Андрея Шептицького та громадськості, котра вболівала за відродження української культури.

Перш ніж приступити до праці, Бойчук вдруге відвідав Італію, де ретельно вивчав її мистецькі скарби, віддаючи перевагу Проторенесансу. Через роки він розповідатиме студентам про твори своїх улюблених Джотто та Чімабуе, про мозаїки Сан Вітале та Сан Марко, порівнюватиме Одігітрію з острова Торчелло та Оранту Софії Київської.

Прибувши до Львова наприкінці 1910 року, окрилений визнанням в Парижі, двадцятивосьмилітній художник, підтриманий своїми учителями й наставниками А.Шептицьким та М.Грушевським, приступив до створення школи монументального церковного живопису, єдино можливої на той час в умовах Австро-Угорщини, а також почав успішно працювати в галузі реставрації в Національному музеї. На замовлення Митрополита він виконав розписи каплиці Дяківської бурси у Львові. До її циклу увійшло дві великі монументальні композиції: "Тайна вечеря", у бездоганих ритмах й витонченому рисунку якої поставала невичерпність євангельського сюжету та "Пророк Ілля", образне рішення якої було в самій структурній побудові. Крім того, Бойчук розписував василіанський монастир в селі Словіті, церкву в деревньоволинському місті Ярославі (нині територія Польщі).

Від часу перебування Бойчука у Львові вціліла невелика збірка його станкових творів, збережена художницею Ярославою Музиною. Вони залишилися головним джерелом дослідження його творчого доробку, знищеного майже повністю. Випадкові, часом незавершені невеличкі рисунки, начерки, живописні композиції, доносять творчу думку їхнього автора, свідчать про його пошуки національних тем, форми та нового естетичного канону. Аналізуючи їх, можна дійти висновку, що лінія у Бойчука, як у великого майстра, була висловом його творчої індивідуальності. Її неповторність визначає кожну з цих робіт, і надалі визначатиме його мистецтво.

Серед робіт збірки новизною рішення привертає невеликий портрет Кобзаря. Самим лише легким окресленням олівцевої лінії Бойчук досяг переконли-

вості величного й скорботного образу поета. У виконаних з натури рисунках М.Грушевського та А.Шептицького лінія також не тільки моделює форму, а й втілює суть образу від перших начерків аж до самого завершення портретів.

Графіка для Бойчука також являла особливий інтерес, через переважаючу в ній роль лінії.

Технічно бездоганні його дереворізи – "Пастушок" і "Пастушка", спроможні в ліричній мініатюрі дати відчуття монументального твору. Вишуканість і монументальність останнього нагадує стародавні французькі гобелени – *milfleurs*.

У зображеннях "Жінок" і "Дівчат" художник виходив від певного архетипу, що відсилає нас до зображень Богоматері або українських селянок. В них він шукав образ найбільш відповідний його ідеї жіночого обличчя. Мабуть, через це деякі з них нагадують своїми витонченими рисами С.Налепинську – майбутню дружину Бойчука.

Твори львівського періоду дозволяють дійти висновку, що в цей час думками художника вже володіли одвічні теми людського буття з його неперехідними цінностями, що вирішувалися б у символічних образах. До них він прийшов через осягнення філософії українського мислителя 18 століття Григорія Сковороди. Розуміння Бойчуком призначення митця співпадало з його філософською концепцією "сродної праці", що приносить радість людині й користь суспільству, стає джерелом справжнього щастя. Співзвучними поезії Сковороди, у якого думка людська – то Божий сад, а любов і мир – то його плоди, були й його власні уявлення про красу та гармонію.

Через поетичний образ Саду добра, що є суттю людської душі, художник дійшов образу яблуні. Вперше він з'явився в шкіді "Двоє біля яблуні", в якому безперервно струмуючою, чистою, майже примарною лінією зображені біля дерева жінка й хлопчик. Та найбільш визначною з усього збереженого доробку художника є композиція "Двоє під деревом". Написана темперою по золоту, обрамлена плетінчастим з домонгольських часів орнаментом, вона своєю одухотвореністю може видатися іконою, в якій розширені канонічні межі іконографії Богоматері. У зумовану форму твору вкладено глибокий позачасовий зміст. В ньому йдеться про гармонію людини з навколишнім світом, про красу почуттів, про невинність життя, яке, зростаючи з любові, переходить від покоління до покоління. Твір цей став програмою і взірцем школи Бойчука на наступні роки. Він зберігає код його мистецтва, в якому досконала,

зросла з традиції форма невід'ємна від глибокого змісту. Багатозначним є і зображення "Орача", а шкід "Плач Ярославни" легко можна уявити у вигляді монументальної фрески, в якій звучить просвітлений сум, проступає іконописна традиція італійського Проторенесансу та символіка "Трійці" Андрія Рубльова.

З 1912 року Бойчук періодично працював у Львові, Києві та на Чернігівщині, де разом з братом Тимофієм та учнями реставрував у селі Лемеші Трьохсвятительську церкву 18 століття.

Європейське мистецтво межі 1900–1910-х років позначилося інтенсивними інтеграційними зрушеннями. В паризьких виставках сміливо заявляли про себе іноземці, а на виставках у великих містах тодішньої Російської імперії рішуче постала нова генерація вітчизняних, а також іноземних художників. Серед учасників перших виставок новітнього мистецтва були й учні Бойчука. В Москві на виставці "Бубнового валета" брала участь С. Бодуен де Куртене. На виставці петербурзького об'єднання "Союз молодіж" експонували свої твори С. Налепинська та Є. Сагайдачний, який також був учасником виставок "Ослиний хвіст" та "Мішень". Про подальші плани Бойчука можна робити припущення на підставі листів до нього С.Налепинської: "Мені здається, що якби свою виставку зробив в Росії, то би то нам допомогло", або ще: "Раніше чи пізніше і так би мусив перенести свою діяльність до Росії."¹²

На Сході Бойчук міг бачити для себе перспективи в роботі художника і реставратора, та плани його порушила Перша світова війна. Як громадянина Австро-Угорщини, що опинився на російській території, його було інтерновано до Уральська, а потім до Арзамаса.

Тільки після лютневої революції 1917 року Бойчук повернувся до Києва, де навесні вже була створена Центральна Рада. Починаючи історію відновленої держави, українська інтелігенція дбала про її культуру та освіту – з'явилася українська преса, книжкові видання, підручники. Ідею створення Української Академії мистецтв підтримували Голова Центральної Ради Михайло Грушевський та Генеральний Секретар освіти Іван Стешенко. Засновану українською державою першу вищу художню школу Олександр Богомазов охарактеризував як заклад, вільний від академічної рутини та плазування перед авторитетами, який по-справжньому може сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських течій.

Бойчук радо прийняв пропозицію увійти до складу Академії і був обраний її професором разом з Васи-

лем та Федором Кричевськими, Георгієм Нарбутом, Миколою Бурачком, Абрамом Маневичем, Олександром Мурашком, Михайлом Жуком. Відкриття Української державної академії мистецтв відбулося 5 грудня 1917 року.

Завдяки збігові історичних подій – відродженню української держави та створенню вищої художньої школи плани Бойчука щодо Академії – Робітні почали здійснюватися й він міг взятися за справу, якій він прагнув присвятити життя.

В наступні роки керована Бойчуком майстерня монументального живопису відіграватиме провідну роль у створенні новочасного українського мистецтва. Поміж професорів академії найпалкішими прихильниками відродження українського національного стилю, що міг скластися лише за умови єдності архітектури, монументального живопису, графіки та всіх видів декоративного мистецтва, однодумцями з Бойчуком були В. Кричевський та Г.Нарбут.

До академії Бойчук привніс свою педагогічну систему, метод навчання й праці, що вже раніше були ним апробовані. Навчання в його майстерні обумовлювалося перш за все завданнями монументального мистецтва, яке, за висловом професора, мало свої закони так само як музика чи поезія.

Перша настанова Бойчука полягала у вимозі глибокого вивчення класичної мистецької спадщини. Студентам, котрі вже мали фахову підготовку, він ставив виключно творчі завдання. Перш за все Бойчук захоплював їх предметом композиції. Розвиваючи у майбутніх художників композиційне мислення, він навчав їх проникати в її таємниці й закономірності на зразках світових шедеврів будь то Єгипет чи Ренесанс, новгородська ікона чи африканське мистецтво. У Києві ж поряд були мозаїки й фрески Софії та Михайлівського собору, музейні твори, а також рідкісні видання з бібліотеки самого професора, якою учні вільно користувалися. Вони й залишили згадку про те, що Михайло Львович ніколи не розлучався з портфелем. У ньому він носив мистецькі книжки й репродукції з творів визначних майстрів минулих епох, здебільшого монументального живопису – давньоруського, або раннього італійського Відродження. Кожне своє твердження він підкріплював наочним композиційним аналізом твору великого художника.

Друга не менш важлива настанова школи полягала в розвиткові аналітичного мислення студента. В майстерні Бойчука виняткового значення набувало специфічне учбове завдання, так звана відрисовка – аналіз зразків видатних творів мистецтва старих і но-

вих часів. Бойчук навчав, що відрисовка – аналіз є "нашим читанням твору". Можна дивитися на досконалий твір, захоплюватися ним, та зовсім його не розуміти. Але якщо його розглянути, простежити його побудову шляхом відрисовки – аналізу, починаючи від зв'язку основних елементів, відкриваючи закони його композиційної побудови, то ми там прочитаємо таку безодню премудростей, яких не дадуть цілі томи теорії. Хронологічна дата і походження твору не мають значення. Проте відрисовки ні в якому разі не є копіюванням твору, а являють собою ті золоті "ниті", що виводять з лабіринту в мистецтві. Треба триматися тих золотих ниточок і за ними вийти на світло"¹³. Здійснювати ж цю учбову роботу професор вимагав у такій послідовності:

"Простими прямими, чіткими лініями визначається схема побудови даної форми на даній площині. Ця схема дає канву, за якою будується композиція. Намітивши, перевіrivши та ув'язавши маси та деталі, тягнуть лінії, що замикають ту форму, яку підрисовують"¹⁴. При цьому Бойчук завжди акцентував виняткову роль формотворчої лінії, якою бездоганно володів сам. В наслідок такого своєрідного тренінгу мислення й руки, яка ставала слухняним інструментом, студенти оволодівали лаконічним засобом втілення думки – лінією й досягали вільного польоту фантазії, повної творчої свободи. Глибоке вивчення всіх композиційних елементів аж ніяк не зводилося лише до оволодіння певними прийомами, а передбачало також натурні студії. В майстерні Бойчука вони докорінно відрізнялися від застарілих академічних постановок. За його методикою з природи треба робити перш за все фігуру, кожна форма якої композиційно опрацьовується: слід усе уявити собі до кінця, побачити, перевірити на натурі, нічого не вигадуючи, аби не робити нісенітницю. Не достатньо спостерігати - всілякі явища в природі, вони мусять творчо втілюватися в синтетичні форми, які спираються на спостереження цілих поколінь, які через традиції передаються від предків до нащадків"¹⁵. Серед інших студентських робіт натурні етюди учнів монументальної майстерні були відмінні образністю та зрілістю. Отже, віддаючи натурі важливу, але не більш ніж учбову роль, він робив сміливий крок в розумінні форми новітнього мистецтва. Вона ж, синтезуючи мудрість попередніх епох і раціоналізм своєї доби, набувала гостро сучасного звучання. Професор завжди був прикладом для своїх учнів і навчав їх безкомпромісному служінню мистецтву, прищеплював пієтет до високого призначення художника. Бойчук прагнув виховувати молодих митців не схильни-

ми до надмірностей, невибагливими, допитливими й чемними, які б усі сили свої витрачали тільки на творчість. Він розповідав учням про те, як "у середні віки були написані цілі розклади: що повинен був робити художник, як поводитися, і навіть що їсти. В цьому було розуміння значення здоров'я в роботі."¹⁶

За системою Бойчука оволодіння професійно складними у виконанні техніками класичної фрески й мозаїки було важливою умовою формування художника. З першого курсу його студенти засвоювали виконавчі навички, самі виготовляли приладдя для роботи, опановували технологію приготування та застосування художніх матеріалів. "Замирений із стихією матеріалів", кожен з них був підготовлений свій темперний ескіз власноручно втілити у фреску, або мозаїку на стіні архітектурної споруди. В його майстерні, з якої тхнуло тухлими яйцями – необхідним сполучником при виготовленні темперних фарб, завжди панував натхненний лад. Він був незбагненним для сторонніх, які кепкуючи називали вчителя "пророком", а учнів – "сектантами". Глибоко розуміючи єдність пластичних мистецтв, Бойчук орієнтував своїх учнів ще й на оволодіння виробничим мистецтвом, різними формами графіки, багатьма видами декоративного мистецтв: килимарством, вибіркою, керамікою, майолікою, що сприяло б розкриттю творчих можливостей кожного студента. В такій злагоджено працюючій майстерні поєднувалися, здавалося б, несумісні поняття колективності та індивідуальності. Ключем до розуміння їх співвідношення був засвоєний Бойчуком досвід організації праці середньовічної артілі, що складалася не з окремих особистостей, а з художників, кожен з яких перебував у нерозривному зв'язку з іншими в спільній праці, коли індивідуальні прийоми визначали напрям роботи майстерні, в цілому заданий майстром. Дбайливо плекаючи творчу особистість, він повторював: "Не бійтеся втратити свою індивідуальність. Індивідуальність виявиться сама, коли майстер досягне"¹⁷. Виходячи із специфіки монументального живопису, котрий не може створюється без спільних зусиль, Бойчук наголошував, що лише у колективному шуканні набуваються досягнення, вміння та знання."¹⁸ Професор також завжди радив приглядатися під час занять до тих, хто добре працює, щоб зробити ще краще. Колективний метод праці відповідав не тільки природі мистецтва Бойчука, а й свідчив про неприйняття ним індивідуалізму, тенденції, що переважала в художній культурі його доби.

Перемога революції й встановлення радянської влади були схвально сприйняті широкими колами

інтелігенції як крах старого світу, який рішуче критикували майстри "лівого" мистецтва. Нова влада одразу почала залучати їх до співпраці, використовуючи мистецтво, переважно його монументальні форми як пропагандистський засіб завоювання прихильників. Масова співпраця цієї частини діячів культури з владою створювала ілюзію культурного піднесення, а майстри "лівого" напрямку, активно працюючи у різних мистецьких галузях, надали образотворчу лексику новій епосі, яку вони передвіщали.

Надалі Бойчук зі своєю школою змушений був працювати в межах нової класової ідеології, звертатися до тем, що від них вимагалися, йти на компроміси, що призводили до втрат в загальній концепції школи. Школа демонструвала вміння прикрашати міста до революційних свят, працювати в масштабах вулиць, площ, архітектурних об'єктів. А ще доводилося розписувати агітпоїзди та пароплави, створювати плакати. Разом з Бойчуком в цих роботах брали участь Г. Нарбут, В. Меллер, О. Екстер, О. Богомазов, А. Петрицький, К. Редько, І. Рабинович та інші. Бойчук використовував кожну нагоду, щоб його учні одержували практичну роботу, на яку, за словами О.Павленко, професор закликав дивитися не як на перешкоду навчанню, а як на відповідальну практику, що поглиблює вивчення теорії.

В березні 1919 року майстерня Бойчука оформила Київський оперний театр до Першого з'їзду повітових виконавчих комітетів, що там відбувався. Численні великі панно, написані на щитах, по суті – одноденки, прикрашали будівлю ззовні та зсередини. З кількох збережених від них репродукцій з творів І. Падалки, Т. Бойчука, М. Трубецької, Т. Цимлової, а також спогадів, можна скласти уяву про перший виступ київської школи. В алегоричності сюжетів, здебільшого на селянську тему, в народності образів, виявлялися риси нової школи, яка після паризької, оволодівши сучасним змістом, звертаючись безпосередньо до життя, стала наступним кроком у становленні українського монументального мистецтва.

Навесні того ж 1919 року під керівництвом Бойчука його учні виконали розписи червоноармійських Луцьких казарм у Києві. Всього було написано чотирнадцять сюжетних композицій, деякі з них в орнаментальному обрамленні, та дві алегоричних постаті: жінка в старовинних українських строях – алегорія революції та козак – її захисник. На поодиноких репродукціях пізнаються роботи Т. Бойчука, І. Падалки, Т. Цимлової, М. Трубецької. В наближеній до народного примітиву манері, від початку закладеній в теорію монументалізму Бойчука, його учнівська мо-

лодь сміливо вдавалася до імпровізації. Колорит, український типаж, вбрання, орнаменти, дотепний гумор написів відлунювали народними джерелами. Міцно побудовані, ритмічно бездоганні композиції не залишають сумнівів у їхній професійності.

В цьому циклі робіт школа вперше реалізувала своє вміння створювати наближені до фрески – в умовах громадянської війни вона імітувалася дешевими клейовими фарбами – настінні розписи з розгорнутими сюжетами, цікавими і зрозумілими широкому глядачеві. Виконані з молодим завзяттям розписи стали хронологічно першою в мистецтві 20 століття вдалою спробою створити ансамбль монументального живопису в громадській споруді.

Від початку заснування Академії до Бойчука йшла найталановитіша, різнобічно обдарована молодь, захоплена, як і він, мрією про велике мистецтво, що підніме Україну на рівень розвинених держав. У різні роки у нього навчалися Тимофій Бойчук, Антоніна Іванова, Іван Падалка, Василь Седляр, Іван Липківський, Кирило Гвоздик, Мануїл Шехтман, Онуфрій Бірюков, Микола Рокицький та багато інших. Їхні взаємини склалися з безмежної довіри учнів учителю, завжди переконаному в тому, що наступники стануть досконалішими за нього. Спільна мета породжувала дивовижну самозреченість, що дозволяла підноситися на таку духовну висоту, з якої можна було й нехтувати дійсністю. Працювати ж було дуже нелегко. Про один з типових епізодів часів громадянської війни згадувала О.Павленко: "Ви сидите в майстерні, малюєте, а по вас із гармат важкими набоями садять... 'вулицю наче величезною мітлою хтось вимів – ніде, нікого. А ти малюєш."¹⁹ Скрутних часів було чимало. Коли чергового разу академія залишилася без приміщення, в будиночку на околиці, що звалася Татаркою, де жив професор, працювали усією майстернею, серед численних зразків світового мистецтва й української старовини з його збірки. Й надалі у Бойчуків часто збиралася молодь: або на Великій Підвальній, де мешкало подружжя пізніше, або на Банківській вулиці, що стала останньою адресою родини митців.

І все ж, революція для Бойчука означала торжество свободи, мистецтва, тим більш що вона відкривала перспективи на існування української держави. Художник розумів, що його справа набувала дедалі більшого значення і лише від нього залежить її фаховий рівень. На звітній академічній виставці 1921 року студенти його майстерні продемонстрували високий рівень підготовки, а художник Ніссон Шифрін влучно відмітив, що професор Бойчук відновлює

втрачені ще з 18 століття живописні традиції та, пов'язуючи сучасність з майстрами давніх культур і епох, навчає своїх учнів найголовнішого – живописного мислення.

В наступні роки майстерня Бойчука продовжувала професійно працювати в галузі монументального живопису. Нею було оформлене приміщення Харківського театру та виконаний цикл портретів для Київського кооперативного інституту. Крім того, вона освоювала графічні мистецтва, звертаючись до плакату, книжкової та станкової графіки, освоювала також ткацтво, килимарство, скульптуру, крок за кроком йшла до сучасного художнього стилю, який охоплював би всі види мистецтва.

Знаменною подією на цьому шляху стало відродження в старовинному Межигір'ї випуску кераміки – мистецтва, що віддавна було характерною прикметою українського побуту. Влітку 1921 року учні Бойчука – Василь Седляр, Оксана Павленко, Євген Сагайдачний, Павло Іванченко та Іван Падалка – налагодили в спустошеному Межигір'ї керамічне виробництво та навчальну роботу, і вже наприкінці року були випалені перші вироби. Молоді педагоги, гордість школи Бойчука, принесли в Межигір'я і там прижили основи його школи, що проросла у вогняному живописі. Там виготовлявся широкий асортимент ужиткових речей, форми яких обумовлювалися тисячолітніми функціями: зберіганням, приготуванням і вживанням їжі. Їхня округла пружна пластика здавна була успадкована українськими гончарами від глечиків, горщиків та мисок трипільської, скіфської, античної та києворуської епох. У виготовленні кераміки велика увага приділялася збереженню народних традицій як у формі, так і в розписах, разом із тим збагачувалася й сучасними темами. Навчальні програми передбачали широку освіту майбутніх фахівців і згодом школа перетворилася на вищий навчальний заклад З 1922 року художня кераміка – глечики, куманці, кухлі, миски, тарелі, свічники, дрібна пластика, іграшки, свистунці, що являли собою органічний сплав національної та світових культур, експонувалася на виставках у Празі, Берліні, Венеції, Парижі. На початку 1930-х років, коли почалося переслідування національної культури, художня місія Межигір'я припинилася.

Український аспект, що приваблював Бойчука в революції, продовжував існувати й після того, як у грудні 1922 року Україна увійшла до складу СРСР. Запланована в 1923 році "згори" політика так званої українізації надавала новий імпульс піднесенню національної культури. Протиріччя між "незалежна" і

"радянська" на той час ще не постало у своїй фатальній неминучості. Зі зміцненням радянської влади "ліве" мистецтво и виходити усунені в свій час революцією реалістичні напрямки і створювати свої об'єднання: в Росії – АХРР (Асоціація художників революційної Росії), в Україні – АХЧУ (Асоціація художників червоної України). В 1925 році виникло об'єднання АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), в якому провідну роль відігравали послідовники Бойчука – бойчукісти, а головними теоретиками виступали Василь Седляр та Іван Врона. Між об'єднаннями розгорталися досить жорсткі дискусії про подальші шляхи розвитку мистецтва – особливі прикмети епохи, що передбачала подальше загострення класової боротьби в усіх напрямках. В палкій полеміці бойчукісти відстоювали право на збереження неповторності мови образотворчого мистецтва, в якій відтворювалася б ментальність українського народу. Вони також критично виступали проти "лівого" мистецтва, яке нехтувало національними формами та традиціями, а також були проти етнографізму й кустарництва. Головним опонентом АРМУ виступала АХРР, яка представляла всесоюзне радянське мистецтво. Оголосивши війну формальним шуканням, не визнаючи досягнень сучасного мистецтва Європи й відкидаючи надбання минулого, вона проголошувала єдиний для всього мистецтва в СРСР стиль "героїчного реалізму", завдання якого зводилися до ілюстрування міфів про революцію та політичних доктрин архаїчною мовою передвижників. Пізніше, вже наприкінці 1920-х років, "формалізм" та "націоналізм", відстоювані бойчукістами, звучатимуть виразом для АРМУ, розпущеної на початку 1930-х років.

А поки що, в 1925 – 1928 роках, АРМУ гаряче закликала митців до шляхетного змагання в пошуку нових форм, потрібних мистецтву революції і відігравала головну роль в художньому житті України.

Навесні 1927 року відкрилася Перша Всеукраїнська виставка АРМУ, яка представила мистецькі надбання пореволюційного десятиліття і започаткувала виставочну діяльність в Україні. Кілька генерацій школи Бойчука експонували на ній не виконувані на замовлення агітаційні твори, а станковий живопис і графіку. В творах бойчукістів, в більшості селян за походженням, природним було звернення до образу селянина як до центральної постаті сучасності. Вони прагнули дати уявлення про нього, віднайти його місце серед подій епохи. Справжня ж народність їхнього мистецтва обумовлювалася художньою формою, володіння якою давала школа. В цьому переко-

нували твори В.Седляра, І.Падалки, О. Павленко, І.Липківського, М. Шехтмана, К.Гвоздика і багатьох інших. На виставці школа представила свої досягнення в різноманітних видах мистецтв за принципом рівноправності образотворчих й виробничих його видів з архітектурою в тій єдності, що означала синтез. Визнаючи здобутки школи, об'єктивна критика підкреслювала, що в пошуках самобутнього стилю, продемонстрованого виставкою, бойчукісти орієнтувалися не на Москву, не на Париж, а на свою Україну.²⁰

Однак ситуація в країні швидко змінювалася і кремлівська влада, занепокоєна піднесенням національної культури, розпочала наступ на неї. Бойчук з його орієнтацією неминуче ставав мішенню заідеологізованої критики. Та хоча його все частіше звинувачували у формалізмі, 1927 і 1928 роки були позначені незаперечними успіхами школи монументального живопису. Її участь на виставках "Мистецтво народів СРСР" у Москві, "10 років Жовтня", а також за кордоном – у Флоренції, Брюсселі, Венеції 1928 і 1930 років та в Амстердамі стали знаменними подіями. Вони демонстрували не тільки досягнення радянського мистецтва, а й створювали у світі привабливий образ революції і пореволюційної дійсності.

Найвищим досягненням школи Бойчука став ансамбль фресок Селянського санаторію на Хаджибейському лимані поблизу Одеси, створений в 1927–1928 роках. Він виконувався в той історично короткий відтинок часу, коли після революції та громадянської війни відроджувалося село, коли селянин ненадовго ставав власником землі, середняк же визнавався центральною фігурою села, а партія виголюшувала необхідність його згуртування навколо пролетаріату. Ці ідеї й визначили основу розписів. Зважаючи на попередні звинувачення критики, Бойчук змушений був поступитися своїй учнівській молоді, зробивши крок у бік "революційно-пролетарської динамічності" у рішенні форми та простору. Громадська функція архітектури обумовлювала стилістику розписів, звернених до головного глядача – селянина. Тематичний цикл їх будувалася на співставленні давнього минулого – кріпацтва, війни, революції, яким протиставлялися зображення змін на краще, що відбувалися на селі. В межах режисури Бойчука зберігався єдиний принцип композиційно-ритмічної побудови і колориту, а також певною мірою – площинність стін, статика та умовність форми. Кожен з авторів робив свою композицію і переносив її на картон самостійно, готові картони прибивалися на стіну

й обговорювалися всі разом. Без корективів Бойчука ескіз не вважався закінченим. Вимоги вчителя були суворими, бо надаючи особливого значення цим розписам, він повторював, що вони є його звітом перед нащадками. Фрески виконували сам М. Бойчук та різні покоління його учнів: Антоніна Іванова, Кирило Гвоздик, Мануїл Шехтман, Микола Рокицький, Олександр Мизін, Марія Юнак. Класична простота живопису, висока пластична культура, вивершена майстерність, поставили ансамбль Селянського санаторію в ряд найдосконаліших творів монументального мистецтва епохи. Написані по тиньку дивні фрески – тепло-золотаві, в обрамленні чудових орнаментів вони, справляли на глядачів сильне враження. Художники називали їх чудом 20 століття, а селяни, відчуваючи себе в атмосфері близьких і зрозумілих образів говорили: "Гарно, як у церкві". Розписи Селянського санаторію як явище українського мистецтва виходили за межі регіональних досягнень. Подібного новітнього цілісного ансамблю на було на той час ані в Росії, ані в Європі. Його аналоги можна віднайти лише серед монументального живопису Мексики – непересічного явища світового мистецтва 20 століття. Близькість українського й мексиканського стінопису, зокрема мистецтва Михайла Бойчука та Дієго Рівери зауважувалася ще сучасниками. Однаковим був генезис обох шкіл, що складався в умовах революційних потрясінь, національного піднесення, а також розуміння їхніми лідерами функції мистецтва. Крім того, споріднювало українського й мексиканського монументалістів те, що вони обидва черпали з джерел народної культури, шанували Джотто та італійський Проторенесанс.

Виконанням фресок Селянського санаторію для Бойчука закінчився складний, суперечливий, але й успішний період цілеспрямованого творення мистецтва національного стилю. 1929 року знявся шквал репресій, якими кремлівська влада відреагувала на незалежницькі настрої української інтелігенції. Того ж року почалася примусова колективізація селян, а найбільш заможних і працюючих з них – куркулів "ліквідували як клас". За цією моторошною радянською лексикою приховувалася незнана до того часу в історії за масштабами війна проти власного народу – тієї більшості, яку становили селяни. Таким чином, Бойчук і його національне мистецтво, присвячене селянству, потрапляли до "ворожого" стану. Нищівна критика проти Бойчука координувалася із загальним наступом на українську інтелігенцію і село.

На початку 1930-х років, коли революційний пафос було остаточно вичерпано, революційне мистец-

тво більш не було потрібне владі. Потрібен був класовий ворог, пошук якого йшов по всій величезній країні, яка захлиналася класовою ненавистю. В Україні набирала силу справжній геноцид: її спустошували колективізація та голодомор. Чим злочинніше діяла влада супроти народу, тим більше зусиль докладалося нею, аби приховати свої ж злочинства і ввести в оману світову громадськість. Вона закликала художню культуру творити "національний за формою, соціалістичний за змістом" міф про переможну ходу нового суспільства. Монументальне мистецтво здобувало новий імпульс для розвитку, тільки на відміну від пори свого відродження на зорі революції, коли воно справжнє, мужнє й романтичне, сповіщало про світлі людські ідеали, розписам 1930-х років відводилася роль пишного декору та міфотворення. Широкий обсяг робіт перед ним розкривався у численних палацах культури й праці, будинках піонерів, робітничих клубах. Велетенський Червонозаводський театр, що зводився в пролетарському районі Харкова – тодішній столиці України, було доручено розписувати Бойчуку та його кращим учням. Навесні трагічного для України 1933 голодного року урядом була затверджена тематика розписів. Продиктовані ідеологічною кон'юнктурою, вони мали відтворювати успіхи нового суспільства. Дві грандіозні фрески головного фойє – "Свято врожаю в колгоспі" М.Бойчука та "Дніпрельстан – індустріалізація" В.Седляра розміром 5,5 м x 6 м. кожна – представляли найголовніші здобутки держави робітників і селян: єдність обох класів. Розміщені у бічних фойє фрески І.Падалки "Відпочинок" та О.Павленко "Фізкультура і спорт" (розмір обох 2,3 м x 4,5 м) демонстрували спосіб життя нової радянської людини. Бойчук, який ніколи не терпів фальші, не в змозі протистояти тиску влади, що взяла мистецтво під суворий контроль, зрікаючись своїх принципів в розумінні умовностей монументального мистецтва, ставав непізнаваним. Художник поступався своєю неповторною співучою лінією банальному світлотіньовому моделюванню форм, а умовно сплосченим простором, без якого немає монументальності, прозаїчно – реальному, тривимірному. З передових художніх рубежів, на які він вивів українське монументальне мистецтво 20 століття, його змусили повертатися у виконаній ним фресці мало не на сім десятиліть назад. Менш насичені політичним змістом фрески В. Седляра, І.Падалки, О.Павленко виглядали безпосереднішими. Крізь їхній офіційно-мажорний лад проступала людяність майстерно виконаних образів.

Розписи Червонозаводського театру були останньою відчайдушною спробою Бойчука і його учнів створити високохудожній ансамбль. Не в змозі протистояти потужному тиску тих, хто виступав від імені держави, художники змушені були йти на поступки, змінюючи самотужню мову своєї школи. Їхні фрески – окраса всього грандіозного архітектурно-художнього комплексу – були найкращими з усіх розписів, створених до середини 1930-х років у всьому СРСР. Правда, вони вже належали до іншого мистецтва, іншої пори. В цих унікальних за майстерністю роботах, що за всіма вимогами соціалістичного реалізму зображували мрію про незахмарене буття, неминуче проступала невідповідність між гучним державним пафосом і всезагальним страхом, яким були скріті кожна окрема людина і суспільство в цілому.

Поки писалися фрески у Харкові, боротьба з націоналізмом і "ворогами народу" набувала дедалі більшого розмаху. Під прискіпливим оком влади опинилася культура. На сторожі уніфікованого офіційного мистецтва від вільнодумства й новаторства, а понад усе від націоналізму й формалізму, була поставлена створювана в той час Спілка художників.

Дух новаторства викорінювався і в художній освіті, що підлягала реформуванню. Новітня українська вища художня школа, суттю якої було творення сучасного національного мистецтва, припинила свій поступальний рух, перетворюючись на провінційний філіал Московського та Ленінградського художніх вузів. З історії української культури було викреслено одну з її найяскравіших сторінок – новітню школу національного монументального живопису. Вона розділила долю нового українського театру, нової української літератури, української архітектури, української інтелігенції, українського селянства. М.Бойчук, В.Седляр, І.Падалка, С.Налепинська-Бойчук, І. Липківський, М.Касперович були страчені. В 1930-і роки дехто з учнів Бойчука зникав за колючим дротом таборів, деякі змушені були покидати Київ, Україну, подаватися до інших земель. Зруйновані були всі монументальні ансамблі, виконані школою Бойчука, нищилися станкові твори. Від величезного добробку збереглася дешиця станкового живопису, більше – графіки, в якій працювали всі генерації бойчуківців. В кожному із збережених оригінальних за манерою виконання творів – живий подих епохи, своєрідність школи, а також душа національного художника і впевнена рука монументаліста.

За межами радянської України в художньому житті Львова 1930-х років неовізантизм, як один з на-

прямів новітнього національного монументального мистецтва, започаткованого Бойчуком, знайшов своє продовження і став досить відчутним серед інших європейських течій та шкіл. Його рисами – народним примітивом, або ж витонченою духовністю позначені твори П.Холодного, М. Федька, П.Ковжуна, В. Крижанівського, Л.Хвістека, Я. Музики, котрі шукали нових шляхів для української культури, розвиток і примноження якої розуміли як засіб збереження нації. Хранителями мистецтва М.Бойчука виступали й художники української діаспори – М.Осінчук, С.Гординський, П.Холодний (молодший) та інші.

Плідним виявилось започатковане Бойчуком мистецтво і на теренах Польщі, де неовізантизм був одним з новітніх напрямів станкового і монументального сакрального мистецтва, яке в 1910–1930-х роках розвивали учні Бойчука – Хелена Шрамм та Кароль Хіллер, і аж до 1960-х років продовжувала Софія Бодуен де Куртене.

В мистецтві України межі 1950–1960-х років в творчості окремих художників намітилися перші спроби зрушення з глухого кута офіційного мистецтва попередніх десятиліть. Вже на початку 1960-х років поступово почали визначатися основні тенденції мистецтва другої половини 20 століття. Прагнення до серйозних змін перш за все торкнулися архітектури та мистецтва монументальних форм. Тоді із небуття почало повертатися й ім'я Бойчука. І хоча до повної реабілітації його вчення було ще далеко, художники, поновлюючи перерваний зв'язок часів, відкривали для себе заново вітчизняне мистецтво початку століття, прагнули відродити його традиції та творити нове національне мистецтво. Вчення Бойчука в українському мистецтві 1960–1980-х років розвивали А.Горська, В. Зарецький, В.-І. Задорожний, І.Литовченко, О. Заливаха, і ще багато інших.

В українській художній культурі впродовж усього 20 століття не було імені більш знаного і згадуваного, аніж ім'я Михайла Бойчука. Приречене тоталітаризмом на забуття, воно відродилося разом з державою в усій правді й величі, а дух Бойчука, його уроки, його теорія творення нового національного мистецтва стали Заповітом митцям України на всі часи.

ПРИМІТКИ

1. Бачинський Є.(Женева). Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині.

Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – "Нові дні". Торонто. – 1952, вересень. – с. 19.

2. Там само.

3. Жан Кокто. Портрети – воспоминания. М., 1985. с.60.

4. Бачинський Є.(Женева). Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині.

Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – "Нові дні". Торонто. – 1952, вересень. – с. 20.

5. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрея Шептицького. Публікація та примітки Л. Волошин. – Образотворче мистецтво. 1990, №6. с.22.

6. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрея Шептицького. Публікація та примітки Л.Волошин. – Образотворче мистецтво. 1990, №6. с.21.

7. Бачинський Є.(Женева). Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині.

Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – "Нові дні". Торонто. – 1952, вересень. – с. 19.

8. Idem..

9. Apollinaire. Chronique d'art /1902–1918/. Textes reunis, avec Preface et Notes par L – C Breunig – Paris, 1960, p. 79–80.

10. Бачинський Є.(Женева). Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині.

Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – "Нові дні". Торонто. – 1952, вересень. – с. 17.

11. Idem.

12. Листи С.Налепинської до М. Бойчука. Архів НХМУ. Фонд 19, од. 36. 4.

13. А. Мордань. О ранних советских фресках на Украине. Публикация В.П.Толстого //: Художник и город.М., 1988. с. 280

14. Програма майстерні монументального мистецтва професора М.Бойчука. Публікація А. Рибалка. – Образотворче мистецтво. 1991., № 6. с. 39.

15. В.Лебедева. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие Советской власти.// Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. –М., 1973, с. 366.

16. Уроки майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. //Наука і культура. Україна. Випуск 22. К., 1988, с.444–451.

17. Idem.

18. Idem.

19. Л. Череватенко "Промовте – життя моє і стримайте сльози..." Художник Оксана Павленко згадує, розповідає. // Наука і культура. Україна. Випуск 21. К., 1987, с. 370.

20. Я. Тугендхольд. Искусство народов СССР // Печать и революция. М., 1927, Книга восьмая, декабрь, с. 4.

Георгій Коваленко

ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР ТА ЇЇ СТУДІЯ (КИЇВ, 1918)

1918 рік у житті Олександри Екстер – особливий. Особливим він виявився й у долях багатьох, кому привелося з нею зустрітися цього року.

Декілька місяців наприкінці 1917 року Екстер пробула у Москві. Вони були щасливими й успішними – можливо, як ніколи: прем'єра "Саломеї" О. Уайльда у Камерному театрі¹; виставка "Бубнового валета", де, по суті, відбулася ретроспектива художниці – понад шістьдесят робіт²; нарешті, у грудні – тріумфальна виставка "Вербів-ки"³...

У Київ Екстер повертається незадовго до Нового року, аби незабаром знову їхати до Москви: Олександр Таїров оприлюднив свої найближчі плани: "Ромео і Джульєтта" Шекспіра й дві п'єси Поля Клоделя – "Обмін" (на її постановку до Камерного театру запрошено Всеволода Мейерхольда) і "Протей"⁴. Художником усіх трьох спектаклів призначено Екстер.

Але судилося інакше: до Москви художниці доведеться потрапити лише у серпні 1920 року.

Не мине й двох тижнів після повернення Екстер до Києва, як Центральна Рада своїм 4-м Універсалом від 9 січня 1918 року проголосить повну незалежність Української Народної республіки і остаточне її відокремлення від Росії. Ще два тижні – й 26 січня до Києва вдеруться більшовицькі банди полковника Муравйова⁵, яким було наказано "знищити у Києві усіх офіцерів та юнкерів, гайдамаків, монархістів і усіх ворогів революції, посилити канонаду й громити нещадно місто"⁶. Тільки 1 березня до Києва повернеться Центральна Рада і буде відновлено Українську Народну республіку.

Вже у січні стало зрозуміло: ні про який від'їзд до Москви не може бути і мови – і не лише з обставин суто транспортних: кордони, візи, дозволи; потяги не ходили іноді тижнями, або слідували тільки до прикордонного пункту. Після муравйовських погромів Київ охопили тривога і страх, все нібито завмерло, всі з жахом думали про можливе їхнє повторення...

У відповіді Олександр Таїрову Екстер писала: "От-

римала Вашого листа і дуже раділа. Тепер, коли отримуєш звістки про людей або бачиш їх, після усіх подій, сприймаєш це за чудо.

Живу день крізь день – без майбутнього – особисто працюю мало, і це пригнічує понад усе. Для існування і харчування довелося відкрити майстерню живопису... Про поїздку до Москви якимось чином не думаю, надто вже важко живеться"⁷.

Життя, справді, ставало все скрутніше й скрутніше. Окрім усього іншого, важко захворівши, кидає службу чоловік Екстер – Микола Євгенович. На роботу у Київських театрах розраховувати не доводилося: у зрівнянні з Москвою там усе було інакше – нудно і провінційно. Відкриваючи "майстерню живопису", художниця, звичайно, й гадки не мала, на що перетвориться це її починання. У той момент вона, щоправда, думала лише про "існування і харчування".

Все починалося так: 7 березня 1918 року газета "Киевская мысль" публікує лаконічну об'яву: "Майстерня живопису і декоративного мистецтва О. Екстер і Є. Прибильської", далі адреса і години занять; більше жодних роз'яснень не було.

Не можна не зважати на ситуацію, у якій відкривається "Майстерня...". У Києві продовжує працювати Художнє училище, його, до речі, свого часу відвідували й сама Екстер, і Євгенія Прибильська, і переважна більшість київських живописців. Після нетривалої перерви поновлює свою діяльність Українська Академія мистецтв, заснована наприкінці 1917 року. Існує ціла низка приватних художніх шкіл: Івана Мозолецького, Петра Монастирського, Володимира Галимського та інших. Влітку відкриє свою студію втікач з Москви "бубновалетець" Адольф Мільман.

Зовсім не випадково Екстер використовує у назві слово "Майстерня" – не школа і поки що не студія. Справа у тому, що вона аж ніяк не мала наміру займатися навчанням у звичному розумінні цього слова. До Майстерні записували лише тих, хто вже опанував азами живопису, хто вмів рисувати і в кого хоча б у якомусь склалася власна художня уподобання. Своє завдання Екстер бачила у тому, аби спрямувати живопис того чи іншого учня у русло сучасних європейських шукань, зорієнтувати його у тих проблемах, що їх висунуло нове мистецтво.

Щоправда, зпершопочатку у Майстерні існували й дитячі класи. Але у них все було не так, як усюди, як це було заведено традиційно. Передусім, обов'язкова умова Екстер: учні цих класів мали паралельно займатися в інших школах, де їм саме і належало опанувати основами класичного рисунку, навчитися писати з натури та ін.

У Майстерні ж усього цього не було: "жодних учбових рисунків гіпсів, жодних сюжетних завдань. Екстер замість того, аби ілюструвати казку, дисциплінувала дітей від 5 до 10 років на схематичному вивченні форми і ритму кольорів..."⁹. Дітям, наприклад, пропонувався набір витинанок з кольорового паперу, з них треба було скласти різноманітні ритмічні композиції, потім збивати цей ритм, переривати його, сполучати різні ритми та ін., та ін. Велика увага приділялася й просторовим макетам: у них також з елементарних геометричних форм будувалися найрізноманітніші просторові структури. Відчуття ритму і динаміки – це, вважала Екстер, необхідно передусім активізувати і розвивати в молодому художнику.

Стосовно "декоративного мистецтва", згаданого у назві Майстерні, тут – принципний момент. Для Екстер українське народне мистецтво завжди було джерелом художніх форм і декоративних мотивів. Декілька організованих нею кустарних виставок, в особливості – остання, наприкінці 1917 року, остаточно впевнили її у тому, що багато рис українського селянського малярства абсолютно відповідають провідним стилістичним напрямкам часу і передусім напрямкам найновітнішим. Останніми роками Екстер багато і цілеспрямовано працювала у арт-ілі Наталі Давидової у Вербівці⁹ – саме у плані синтезу традиційних народних уявлень про колір і форму і пластичних шукань сучасного живопису. Власне кажучи, у Вербівці й почалася її педагогічна діяльність. Екстер тоді вдалося чимало. Вдалося, якщо так можна сказати, наблизити віковічні канони української народної поліхромії до кольорових принципів кубофутуризму. Все це вона збиралася продовжувати у своїй київській Майстерні – у відділенні декоративного мистецтва. Але треба зазначити, чіткого розподілу на живописне відділення й відділення декоративне у її майстерні не відбулося.

Вільгельму Левіку, одному з перших учнів Екстер, тоді дванадцятирічному хлопчику, запам'яталося, що на стінах Майстерні висіли упереміж кольорові репродукції Матісса й українські селянські малюнки¹⁰. Аргументи щодо тих чи інших моментів живопису Екстер часто наводила, то звертаючись до Матісса, то аналізуючи народну картинку.

Буквально через кілька днів після початку занять у Майстерні в Києві відкрилася "Виставка декоративних малюнків Є. І Прибильської і Ганни Собачко"¹¹. Учні у повному складі були присутні на вернісажі і на лекції Екстер, що вона передувала експозиції¹².

Без перебільшення можна сказати, що у цій лекції

художниця не тільки проаналізувала мистецтво Ганни Собачко та Євгенії Прибильської, але й, певною мірою, виклала принципи власної Майстерні.

Ось лише деякі моменти: "Представлені на виставці роботи являють собою композиції українського характеру, до стилю яких сучасний художник підійшов безпосередньо, як до колористичного завдання, багатого ритму, місцями складної конструкції (...) Так Матісс, інспірований сходом, його орнаментом, його фарбами шукає у своїх композиціях повного злиття ритму і руху орнаменту у тканинах з предметами, що розташовано на них"¹³.

До цього й прагнула Екстер: виховувати у сучасному художнику найбезпосередніший підхід до національного стилю, зберегти, підтримати у його живописі "український характер", допомогти йому відчутти й впевнитися у тому, якою безмежною інспіруючою силою наділено народну творчість. До того ж Екстер підкреслювала, що новому живопису необхідний зовсім новий підхід до народного мистецтва – не музейний, не ностальгічно-споглядальний: "Підходячи до народної творчості і роботи по вивченню його, а також до притаманної йому композиції, ми бачимо, що попередній підхід до нього був суто зовнішній. Художники боялися вийти з умовної форми, остерегаючись втратити "стиль", а також брали той колір, що його створив час. Колористичну інтенсивність, властиву молодим народам, особливо слов'янам, було підмінене патиною часу, що здавалося правильним і подобалося, оскільки нагадувало старовину. Але такий підхід абсолютно не може бути роботою за народним стилем, адже тут в основу не було покладено пошук коріння і законів кольорової і лінійної композиції"¹⁴.

Необхідно зазначити, що наприкінці березня у Києві відбулося чимало змін. Життя поверталося у нормальне і спокійне русло. Стосовно художньої ситуації, щодня вона відчутно змінювалася. Відкривалися театри, виникали різноманітні творчі товариства і об'єднання. Уряд гетьмана Павла Скоропадського, що прийшов до влади наприкінці квітня, розробив широку програму розвитку мистецтва в Україні. Однією з найважливіших подій став Всеукраїнський з'їзд художніх організацій. Для нашої розмови важливий виступ на цьому з'їзді Олександри Екстер, особливо її відповідь на анкету з'їзду про завдання сучасного українського мистецтва. Він був коротким, всього на одну фразу: "Якомога більше вільної творчості і якомога менше провінціалізму"¹⁵. У цій відповіді Екстер, насправді, сформулювала й кредо своєї Майстерні – до червня 1918 року її вже було

перейменовано на Студію. І невдовзі Студія перетворюється чи не найактивніший у Києві центр нового мистецтва. Так чи інакше, але багато в чому вона почала визначати художнє життя міста. І безумовно правий мемуарист, який згадував, що у Києві на той час "тон живопису задавали Екстер і Рабинович"¹⁶.

До речі, Ісаак Рабинович, який нещодавно закінчив Київське художнє училище, почав відвідувати Майстерню Екстер ще у березні. У листі до Ніссона Шифріна від 19 квітня 1918 року він писав: "Я не працював аж до останнього часу, коли ми почали працювати з О. О. Екстер. Яке горе, що тебе немає зараз у Києві. Зараз проходять практично і теоретично "великих французів". Псує радість відкриття неможливість поділитися з тобою цим. Лише зараз, вивчаючи низку живописних дисциплін, розумієш свою безпорадність і дилетантизм. І все ж таки хочеться вірити, що ще не пізно, що пройде переляк, і тільки тоді стане можливою реалізація того, заповітного, скупим крихтам якого ми раділи..."¹⁷.

Аналогічні тексти є у спогадах багатьох. Всі пишали про те, що одним з головних моментів педагогічної системи Екстер був обов'язковий аналіз живопису Пуссена, Сезанна, Матісса, Пікассо... До того ж аналіз не в історичному розумінні, а розгляд класичних творів крізь призму сучасного мистецтва.

Необхідно зазначити, що педагогічна система Екстер сформувалася саме у Києві; головні її принципи потім було покладено в основу курсів художниці у ВХУТЕМАСі і у паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже.

Треба зазначити й інше: у Києві того часу в жодних училищах або школах нічого схожого не було. До Студії Екстер потяглися ледь не усі: і вже досить досвідчені художники, такі, як, скажімо, Вадим Меллер або Анатоль Петрицький, і тільки початківці, й зовсім малі, кому саме у Студії довелося зробити свої перші кроки у мистецтві.

Ось лише деякі імена тих, хто пройшов через київську студію Екстер: Ісаак Рабинович, Нісон Шифрін, Олександр Тишлер, Климент Редько, Соломон Никритін, Борис Аронсон, Симон Лісім, Йосип Чайков, Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Павло Челіщев, Сара Шор, Ісахар Рибак, Марк Епштейн, Павло Ковжун, Василь Чекригін, Ісаак Бабічев, Абрам Мінчін, Андрій Ланської, Ніна і Ольга Бродські, Ніна і Маргарита Генке, Любов і Григорій Козинцеви, Олена Фрадкіна, Софія Вишневецька, Надія Хазіна (Мандельштам), Сергій Юткевич...

Якщо подумки уявити собі мистецтво багатьох з перелічених художників у цілому, стане очевидним:

їхня творчість виразно розділена на два періоди: до Студії Екстер і після неї.

Більше того: якщо подумки уявити собі українське мистецтво перших десятиріч минулого сторіччя, то також стане очевидним: саме Студія Екстер повернула пошуки українських художників у русло європейського модернізму. Саме у Студії Екстер сповна почало формуватися те явище, яке ми сьогодні називаємо українським авангардом.

Ісаак Рабинович не випадково згадав великих французів. Курс Екстер, насправді, починався з їх вивчення. Це була принципова настанова. І принциповим було те, що цієї настанови дотримувалась саме Екстер – на той час відома авангардиста, адепт нового живопису.

Йй важливо було переконати своїх учнів у тому, що ніякі відкриття не відбуваються за так, що нове не виникає на порожньому місці. Прийти до нього можливо, лише засвоївши все найголовніше, що було у мистецтві класичному. І тому вона поклала в основу своєї педагогічної методи досягнення композиційних принципів класиків живопису. Передусім – Пуссена.

Пуссеновські композиції – постійна тема, що ніколи не знімалася з занять у Студії. Екстер наполягала на всебічному їх розумінні, знанні їх законів, особливостей, універсальності. До Пуссена у Студії поверталися завжди, коли йшлося про діагоналі, або про глибинну побудову, про розвиток композиції або про її енергію. І навіть тоді, коли Екстер проводила заняття з сценографії. Чимало своїх теоретичних положень вона ілюструвала "мізансценами" Пуссена.

Так само уважно вивчався у Студії Сезанн. І з точки зору тих самих композиційних принципів, і з точки зору просторовості його живопису, співвідношень об'ємів і мас, вібрацій щільності простору. Крок за кроком Екстер підводила до розуміння відкриттів Сезанна: студентам важливо було відчувати природу його простору, що рухається, обертається, вібрує. Простір, що він нібито передчуває ті вибухи, ті зміни, що невдовзі відбудуться у живописі.

Безумовно, найголовнішими у Студії були уроки композиції. У Екстер склалася жорстка система викладання, послідовна, розроблена у деталях. З обов'язковими поверненнями, повтореннями, і, як показав час, та й творчість її учнів, засвоєне на її уроках було засвоєним назавжди.

Починали з найпростішого – з лінійних композицій. І розробляли їх у багатьох варіантах. Спочатку статичні лінійні композиції, потім – динамічні. Далі: статичні композиції форм, динамічні композиції форм.

Все дуже послідовно, крок за кроком. Екстер не випускала жодної дрібниці, у композиції для неї не було моментів головних і другорядних: все – важливо, все – чутливо до загальних законів.

Наступний етап: статична композиція форм, до якої вводилася форма динамічна – одна, друга, третя... І необхідно було найретельнішим чином дослідити, як динаміка однієї форми руйнувала загальну статику, як віддавала їй енергію, розхитувала її, як і у яких напрямках композиція динамізувалася або як опиралася, протистояла експансії чужерідної форми.

По цьому починався цикл предметних композицій. Робота над простими натюрмортами. Завдання, в принципі, ті ж, що і раніше, але тільки у зв'язку з реальними формами.

По тому слідував ще один цикл занять: за допомогою системи ліній студійці аналізували шедеври французького класичного живопису: все того ж Пуссена, Шардена, Сезанна... Дуже уважно, послідовно, поступово проникаючи в усі тонкощі композиційних структур класики.

Так само ретельно продуманим і цілеспрямованим був курс кольору. На початку його: площинні кольорові композиції, конструкції кольорових планів. Далі: динамічні, статичні, умовні і предметні. З різною мірою абстрактності, з поступовим оречевлюванням безречового середовища.

Потім студійці навчалися руйнувати площинні системи, площа мала виявити простір. Зародження просторової структури – цьому Екстер надавала особливого значення. Вона говорила: дуже важливий момент, коли площа починає "дихати". Про нього треба пам'ятати завжди, завжди знати, як і внаслідок чого виникає таке дихання. З його початком пов'язано властивості простору, що народжується.

Віртуозно, з впевненою артистичністю викладала Екстер принципи внутрішньої композиції, улюблені французькими художниками, – принципи того, як досягти просторовості за допомогою площинного живопису.

Цьому приділялося чимало часу, присвячувалося багато прикладів – Екстер неодноразово наводила їх з власного живопису, а найчастіше підходила до мольберта і писала сама, коментуючи кожен рух свого пензля, кожен мазок.

Екстер була переконана, що кубізм – перший і єдиний напрямок у живописі після Ренесансу, що здійснив глобальні зрушення в розумінні композиції: кубізм утверджував площину картини як домінуючу

цілісність – зонам речовим і зонам просторовим поміж предметами надавала однакового значення. Це було відкриттям кубізму, і студійцям належало його усвідомити.

Зрозуміло, Екстер відносилася до кубізму зовсім не так, як до суми прийомів, але як до філософії мистецтва, як до світогляду. І, звичайно, нікого з студійців не примушувала писати виключно в кубістичній манері. Проте школа кубізму була обов'язковою.

Коли студійці писали натюрморти, то поступово – від заняття до заняття "входили" у кубізм. Починали з реалістичного зображення. Потім усе більше і більше абстрагували форму – часто до виразів надто далеких від реальності. Послідовно перекомпоновували форму, перекомпоновували кубістично. При цьому Екстер особливо слідкувала за тим, що як би не абстрагувалася і як би композиційно не трансформувалася форма, її зв'язок з реальністю не повинен перериватися.

У Студії натюрмарту взагалі відводилося чільне місце і не випадково: Екстер вбачала у ньому, так би мовити, найживописніший жанр. Варто зазначити ще таке: Екстер у Студії завжди працювала разом з учнями, у ній не було нічого від пихи, зверхньості метра, що знає відповіді на всі питання і позирає на все і вся з висот власної майстерності.

Її мольберт стояв у класі, і студійці бачили, як народжується у її живописі форма, як "проривається" вона з аморфності і неясних передчуттів. Як шукає себе, пробуджується, прокидається колір, і як відкриває він у собі активне конструктивне начало. Як оживає поверхня полотна. Як складається, набирає впевненість і силу композиція.

Якщо казати про організаційну структуру Студії, то багато в чому вона нагадувала структуру багатьох паризьких академій. Тобто можна було записатися на цикл занять або на повний курс, а можна було просто відвідувати окремі сеанси – так, до речі, робили Василь Чекригін і Соломон Никритін. Останній згадував, що приходив до Студії для того, аби вивчати "засоби Матісса і Пікассо"¹⁸.

Ще один надзвичайно важливий момент. Буквально через місяць-півтора по своєму відкритті Студія стала не тільки учбовим закладом, але й своєрідним творчим клубом – для усіх, не для художників виключно. Щоправда, й самі заняття ніколи не обмежувалися однією лише сферою живопису.

Екстер могла годинами говорити про літературу. Завжди і з будь-якого приводу поверталася до літературних тем. Частіше за все у зв'язку з проблемами структури художнього твору, його конструкції і ритму.

Вона була переконана: у новому мистецтві важко розібратися, не відчуваючи сучасну поезію. Сама ж її прекрасно знала, та й з багатьма поетами товаришувала – з Ахматовою, Лівшицем, Гумільовим, Кузміним, Хлебніковим, Маяковським... І була абсолютно впевнена: звук у новій поезії подібний до кольору; у віршах часто не важко було віднайти аргументи, що підтверджували суто живописні шукання.

В жовтні 1918 року у Студії відбудуться принципові зміни. По-перше, Екстер запросить викладати цілу низку київських живописців, створюється колегія викладачів (її голова – художник Павло Пастухов). По-друге, керівництво Студією Екстер поділяє з Ісаком Рабиновичем і, по-третє, Студія відкриває своєрідний виробничий відділ і починає приймати замовлення на оформлення спектаклів, на декорування приміщень, на виготовлення плакатів.

Відомо, що Студією були виготовлені декорації для спектаклів балетної трупи Михайла Мордкіна, написані панно для зали Літературно-артистичного клубу...

В той самий час у Студії майже щотижня влаштовуються лекції – не лише для учнів, а й для усіх бажаючих. І присвячено їх було не лише живопису. У Києві тоді – сила силенна втікачів з Москви і Петрограда письменників, режисерів, акторів, критиків. Важко назвати кого-небудь, хто не відвідував Студію, хто не виступав там з лекцією. Ось лише деякі з доповідей: Ілля Еренбург "Про цінність сучасного мистецтва", Яків Тугендхольд "Мистецтво завтрашнього дня", Олександр Таїров "Роль художника у театрі", Микола Єврейнов "Театр і ешафот", Леонід Виготський "Театр і революція", Василь Чекригін говорив про сучасний живопис і філософію Ніцше, Віктор Шкловський – про поезію...

З лекціями виступали й кияни: поети Бенедикт Лівшиць і Володимир Маккавейський, критик Стефан Мокульський, актриса Станіслава Висоцька, балерина Броніслава Ніжинська.

Планувалося видавати книги; серію монографій про сучасних художників.

Проте більшості планів не судилося здійснитись. В грудні 1918 року Павло Скоропадський зречеться гетьманства. 4 лютого 1919 року до Києва увійдуть війська Червоної Армії. Екстер поїде до Одеси, куди більшовики дістануться ще не скоро.

Якийсь зовсім недовгий час Студія проіснує під керівництвом Ісака Рабиновича. Він, до речі, перейменує її на "Вільну школу живопису Олександри Екстер"¹⁹ – до весни 1919 року вона припинить своє існування.

ПРИМІТКИ

1. Прем'єра відбулася 9-го жовтня 1917 року.
2. Відкриття виставки відбулося 21 листопада 1917 року.
3. "2-я виставка сучасного декоративного мистецтва "Вербовка" (вишивки по рисункам художників), Салон К. Михайловой. Открытие 6 декабря 1917 года.
4. "Утро России" (Москва), 1917, 6 вересня.
5. Муравйов, Михайло (1880–1918) – підполковник, голвнокомандуючий Південним революційним фронтом.
6. Антонов-Овсеенко, Владимир. Записки о гражданской войне. Т. 1: Октябрь в походе. Москва, 1924, с. 162.
7. Лист Олександри Екстер до Олександра Таїрова. РДАЛМ, ф. 22328, оп. 1, од. зб. 1005.
8. Повідомлено Вільгельмом Левіком, що навчався у дитячому класі Студії Олександри Екстер. Запис.
9. Давидова Наталя Михайлівна (1885–1933) – художник, колекціонер, організатор художніх промислів (артіль вишивальниць у маєтку Давидових у Вербівці). Близька приятелька Олександри Екстер.
10. Вільгельм Левік (1906–1982) – поет, перекладач, літературознавець, живописець. 1930 року закінчив ВХУТЕМАС.
11. "Товариство діячів мистецтв влаштує 31\18\ березня у приміщенні студії Т-ва (Банкова, 3) виставку художньо-прикладних малюнків Є. І Прибильської і Г. Собачко. №1\18\ березня о 2 г. д. О. О. Екстер прочитає передне слово" ("Киевская мысль". 1918, 31\18 березня, № 38).
12. Прибильська, Євгенія (1877–1948) – український художник. Художній керівник кустарної майстерні у селі Скопці, де вироблялися килими і декоративні вишивки за малюнками Ганни Собачко.
13. Собачко, Ганна (1883–1965) – український народний художник, майстер декоративних розписів.
14. Запис бесіди з Вільгельмом Левіком від 10 серпня 1978 року. Зберігається у архіві автора. (без підпису) "Виставка декоративних рисунків Е. И. Прибильской и Ганны Собачко" // Театральная жизнь/ Киев/, 1918, №8, с. 18.
15. Там само.
16. "Відродження" (Київ, 1918, 30\17 червня, № 75.)
17. Н. У. (Николай Ушаков). Киев и его окрестности \ \ Ветер Украины. Альманах Ассоциации революционных русских писателей. Книга I. Киев. Издательство АРП. 1924, с. 122.
18. РДАЛМ, ф. 2422, оп. 1, од. зб. 314.
19. Відділ рукописів Державної Третяковської галереї, ф. 141, од. зб. 37, а. 4–5.
20. РДАЛМ, ф. 2422, оп. 1, од. зб. 367.

Дмитро Горбачов
(Україна)

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ І УКРАЇНА

Малевич Казимир Северинович – радянський український маляр і скульптор. (Довідник "Vollmer. Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler des XX Jahrhunderts. Band 3. Leipzig 1999")

Національну приналежність будь-якого художника визначити не просто. Донедавна Пікассо і Ван-Гог були французькі живописці, зараз першого називають іспанським, другого – голландським, за місцем народження, мовою і ужитим традиціям. Разом з тим їхнє місце у французькій культурі ніхто не піддає сумніву.

З Малевичем – та сама історія. Він, речник російського авангардного мистецтва, називав себе українцем, народився у Києві, до 17 років жив з батьками по українських селах, рідними мовами його дитинства були українська і польська, його пісенний репертуар складався з українських пісень, любив українське селянське мистецтво, був професор Київського художнього інституту, свої найкращі статті оприлюднив в українських журналах, пересипав свою російську мову українськими дотепами і прислів'ями і до кінця днів любив землю, де народився і виріс.

Київський чотирикутник Малевича
(Пимоненко – Бойчук – Богомазов – Пальмов)

Замість епіграфа: лист Малевича до художниці Ірини Жданко (зберігається в архіві Національного художнього музею України, фонд Л. Крамаренка).

"Многоуважаемая Ирина Александровна!

Я вже писав Льву Юрьевичу¹, что дело еще с фресками не выяснилось и до сих пор. Я только разработал проект покраски и на этом пока что все дело и кончается². Очевидно этот вопрос станет в сентябре, ибо все едут, и я в том числе на отдых.

"Де ж він милий чорнобривий запропав, лічить все свої ніжки". Жаль, що ніяк з ним не зберемося на етюди.

В Києві кажуть еди хоч відбавляй – вишні черешні та друга ягода що росте біля самої землі. От би добре було вареників з сметаною та оцієї ягоди з молоком та с сахаром. Еще кажуть що поросята в будинку вчених на обід можна брати.

Де ж він милий чорнобривий, чи приїхав до дому чи ні?

Семого іюля їду. Мій адрес. Москва, Самотеки, Самотецкая ул. д. 15 кв. 1

Всего хорошего привет Л. Ю. И Садиленкам³.

3 іюля 1931. Ленинград".

1983-го я мав розмову з сестрою Казимира Малевича Вікторією Северинівною, що мешкала у Вишгороді під Києвом. Слідів від брата залишилося в неї небагато, все загинуло, а листи його вона спалила власноруч у лихому 1937, коли до неї приходили з обшуком енкаведисти. Тримати листи було небезпечно: Малевича тоді рядили у вороги соціалістичного реалізму. Обмірковували у розмові право України на Казимира Великого (як він іноді сам себе жартома називав). Він записувався у анкетах українцем, розповідала пані Вікторія, радив нам з братом робити так само, добре володів українською. А ось чому, перебуваючи за кордоном у 1927, назвався в офіційному формулярі поляком, вона пояснити не змогла. Тепер ми знаємо, чому: шукав на ті часи порятунку від переслідувань, що чинили йому в Ленінграді. Ладен був залишитись у Польщі, але польська влада вважала його за більшовика і у притулку відмовила.

Тоді у лиху годину на допомогу прийшла Україна в особі наркомпроса М. Скрипника, ректора Київського художнього інституту І. Врони, професорів того ж інституту Льва Крамаренка і Андрія Тарана, редакторів часопису "Нова генерація" та альманаху "Авангард" Михайля Семенка і Гео Шкурупія, директора Київської картинної галереї Ф. Кумпана, мистецтвознавця С. Єфимовича. Завдяки їм переслідуваний Малевич повернувся до нормального життя. Київські 1928 – поч.1930-го у його житті стали роками, так би мовити, найбільшого творчого сприяння і захищеності від сталінського свавілля, на жаль, нетривалими.

Його зв'язок з Україною – питомий. Його передсмертна автобіографія написана сином цієї землі та її культури. Народився 1879-го у Києві. Батько – поляк, мати – українка з Полтавщини. Батько – технік цукрових заводів, ходив до православної церкви, і до костюлу; бувало заради сміху запрошував до себе одночасово і попа, і ксьондза. Ка-

зими́р до 17 років мешкав з батьками переважно по селах і містечках, де працювали цукрові заводи – на Поділлі (Ямпіль – до 12 років), на Харківщині (Пархомівка, Білопіль – приблизно з 1900-го), на Чернігівщині (Волчок, Конотоп – 1893-95), розмовляв українською (російська здавалася йому тоді екзотичною; якось у Білопільї крадькома стежив за роботою приїжджих художників: "Нам поталанило підповзти дуже близько, розмовляли вони російською", – запам'яталась йому ця незвична деталь⁴), прикипів душею до народного мистецтва. "Село займалося мистецтвом (такого слова я не знав тоді). Правильніше сказати, воно робило такі речі, що мені дуже подобались. В оцих-то речах й була вся таємниця моїх симпатій до селян. Я з великим хвилюванням спостерігав, як селяни роблять розписи й допомагав їм вимазувати глиною долівку хати і робити візерунки на печі. Селяни чудово зображували півнів, коників і квіти... Пам'ятаю весілля, що на них наречена з товарками були якимось кольоровим візерунковим народом"⁵ – це спогади Малевича на схилі життя. "Жених в блакитних шароварах, на шиття яких йшло не менш як 12 метрів матерії" (з автобіографії).

Перші його художні вправи – візерунки на печі подільської хати. Перші враження – селянські розписи. Що міг бачити хлопчик, знаємо за науковими публікаціями етнографів (Л. Левитська. Селянський стінний розпис на Поділлі. К., 1928. А. Зарембський. Народное искусство Подольских украинцев. Ленинград, 1928. В. Гагенмейстер. Настінні розписи на Кам'янецьчині. 1930. О. Найден. Орнамент українського розпису. К., 1989). На білому тлі стіни або печі рухаються та чергуються за законами ритму геометричні площинні форми. Ці орнаменти символізують світовий розквіт, закладають добрі сили вогненної світової речовини. Біле тло тут – безкінечність, що в ній проростають ритми життя. Саме так космічно буде трактувати біле тло своїх абстрактних картин Казимир Малевич: "Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина зрозуміла: синє не дає реального уявлення безкінечності"⁶. Подібно до народних майстринь він, проектуючи настінні розписи, віддавав перевагу безсюжетності, простій розкольоровці та геометричній орнаменталі. Він говорив про вічне, а не скороминуще: "Увічнювати на стіні те, що взавтра застаріє, помилково"⁷. Нагадаю, що в селянських композиціях він з дитячих років бачив птахів вічності і тотемних

"коників", спрощених до умовного знаку. Від його картин, де на білому тлі розкидані чітко окреслені візерунки-залівки, дійсно віє духом народного мистецтва, народної космогонії. Хіба що стабільний порядок селянського орнаментального "древа життя" тут драматизовано, динамізовано, збуджено в дусі карколомного ХХ сторіччя.

В народі його абстракції сприймалися саме як орнаментальні малюнки – "мальовки": за шкіцами Малевича майстрині з Вербівки робили вишивки для шаликів і подушок⁸.

У Києві 1890-х він ще дихав селом: на картинах свого вчителя Миколи Пимоненка бачив соковите зілля та колодязну воду. "Велике враження справили на мене його картини. Показував він мені картину "Гопак". Я був у захопленні від усього побаченого у його майстерні. Сила мольбертів, що на них стояли картини, де зображувалось життя України. Демонструю свої роботи, вже етюди з натури. Потрапляю до Київської художньої школи"⁹. А у Москві, куди перебрався 1904-го, відчув потугу індустрії, познайомився з важким, немов метал, кубістичним живописом Пікассо. Відчув на собі похмурий та розжарений клімат міжкласової ненависті. Заглибився у соціальні теорії в марксистському гуртку. Пішов на барикади Пресні у 1905, де його поранили. І знов подумки звернувся до селян, усвідомивши віковичність людей цього класу, його металеву витривалість. Свою повагу до них висловив у богатирських картинах поч. 1910-х, де персонажі демонструють неквапливу, незлу силу, колективну, безособову, вічну. "Селянам не страшні ніякі гудки – їх тихо кличе сонце своїми променями на роботу, і сонце ж кличе до сну, ховаючи промені свої за земну кулю"¹⁰. Саме тому його картини про селян сонячно-веселкові, простодушні, немов лубок, немов "мальовка" або ікона. Нібито й не було у його художній спадщині складних за колоритом імпресіоністичних "Квіткар" кінця 1900-х (перегук з "Квіткарками" Пимоненка). "Мужицький" Малевич/ від тендітної інтелігентної живописної матерії повертається до простих тем ("Жнива", "Колють дрова"), великих кольорових зон, потужних контрастів. А невдовзі він відійде від вищої пластичної математики Пікассо й браку у невагоме ширяння "простого немов мукання" супрематизму. Космічні і глобальні уявлення на деякий час перемогли дитяче відчуження землі, що надмірна відданість їй видалася йому раптом старомодною: " Давид Бурлюк – іронізує він у 1913, – хоча й з чотирьох точок зору

пише, не відстає від часу із своєю старосучасною Малоросією"¹¹. "Крізь мене проходить та сила, та загальна гармонія творчих законів, котра керує усім"¹². У цій безмежності поривань він знаходить прихильника в особі генія всесвітності – українського скульптора О. Архипенка: "Я отримав листа від Архипенки з Парижу, і він пише, що я маю успіх поміж художниками французами. Він сам у захваті", – сповіщає Казимир свого приятеля Матюшина¹³.

Ленінград 1920-х. У гранітному місті на Неві художник помічає "кольоробязкість" людей, що одягаються у строї темного кольору, протилежного одягу мешканців глибокої провінції. У міському мистецтві, передбачав він, активні гами чорного й білого посядуть почесне місце. А тим часом, коли більшість городян потрапили до міста з природи, у людей великого культурного базару (міста) час від часу спалахує пам'ять про безпосередній зв'язок з природою, що вони полишили її заради нової культури. Тоді чоловік міста забарвлює вулиці, і місто набуває вигляду квіткового поля. "Будемо розглядати столицю як приймач кольорової енергії, що вона лине з сіл - цих маленьких центрів глибокої провінції – через повітові й губернські міста. І в кожному центрі кольоровий промінь зустрічається з променем затемнення"¹⁴. Здавалося б, яскрава декоративність була залишена ним назавжди.

Коли 1926-го влада закрила ленінградський ІНХУК, звинувативши Малевича у тяжкому гріху "містики", він залишився без роботи. Йому, щоправда, поталанило ще виставитись у Берліні 1927 року, а по тому він їде до Києва відпочити у родичів. На той час у Київському художньому інституті викладали його друзі А. Таран та Л. Крамаренко. Професори Богомазов і Пальмов розробляли у живописі та в теорії систему кольоропису. У Києві (жартував Семенко) "не знаєш, до парку ти потрапив чи до села поміж чумаками". Все це розворушило сільські враження від "зеленого світу м'яса і кісті", що було вже затьмарилось і що з ними він так довго боровся в ім'я супрематизму. Перебуваючи професором Київського художнього інституту 1928 – поч. 1930-го, він приєднується до "спектралістів" з об'єднання сучасних майстрів України (ОСМУ).

Серед кольорописців Київського художнього інституту найближчим видавався Олександр Богомазов, автор серії полотен "Пилярі" – пилки писав різнобарвними, залучав їх до кольорової гри як активних учасників. Жовто-помаранчево-червоні гами

землі людей сперечалися з небесною синявою. "Тесля" Малевича (1928–29) перегукується з "Пилярами", а в окремих партіях (жовті стовбури, рожева земля) ледь не до співпадіння.

І все ж "Тесля" – не тільки суголосся, але й полеміка з Богомазовим. Що вперше запропонував у своїх дослідженнях французький історик мистецтва Ж.-К. Маркаде¹⁵. Дійсно, персонажі Богомазова відрізняються від малевичевих, вони люди діючі, справжні *homo habilis*. Проглядаються моторні сили людської анатомії, коливання зустрічних, перетинаючих одна одну вісей. Герої Малевича непорушні. В багатьох його картинах ця статика стає напружено-бентежачою, а часом й зловісною, нібито у передчутті великої біди. І коли костоломний 1929-й пошкодив хребет селянству, Малевич став зображувати замість кубістичних богатирів безруких, безликих ляльок, позбавлених запасу міцності. Його підхоплює фольклорна стихія. Він потай малює фігурки з серпом-молотом, хрестом і домовиною на головах: "де серп і молот, там смерть і голод" – співала тоді Україна. У голодоморних 1932–33 роках постаті селян на його полотнах зарухались, але то була передсмертна конвульсія бігу поміж скривавленим хрестом і кривавим мечем ("серед поля хрест високий, кров'ю обіллятий"), як це бачимо на картині з Центру Помпиду у Парижі: чорний селянин біжить різнобарвними смугами на тлі синього неба. Попри зовнішньо веселий вигляд (яскраві кольорові смуги, дві супрематичні хатки – червона й біла), цей пейзаж дихає порожнечою.

Богомазов не дожив до того гіркого досвіду, як Малевич. Він помер від сухот 1930-го, коли Казимира взяв на тортури ленінградський ОГПУ. Йому впорскували воду під тиском до сечогінного каналу, вимагали визнання у шпигунстві (це він потайки розповів своїй сестрі Вікторії). Смертельний кінець настав не одразу, хвороба розвивалася декілька років. Хворий Малевич запустив бороду та іронічно називав себе Карлом Марксом¹⁶. Про тюремні митарства (вересень-листопад 1930-го) пише обережно Крамаренку: "Я вже працюю. Справа була і йшлося лише про ідеологію всіх існуючих течій. Я як теоретик і ідеолог мав з'ясувати у всіх течіях, чи не існує у всіх течіях ухилів "праве", "ліве", чи немає перегинів та ін. Так що "лякаться" нічого, навпаки, потрібно все більше і більше викривати шкідницький бік в мистецтві, вилловлювати всі перегини, що вони у вигляді співчуття новому нищать нове мистецтво, а

відповідно заважають новому оформленню. Мене Томах витурив, Вас також. Бойчук радіє, але від того життя не зрадіє, всі вони шкодять, всі шкідницькі проводять під прикриттям марксизму, прикриваючись марксизмом, проводять форму стару. Партійні люди також обморочені і не знають та не відають за змістом сучасним ствердження старої форми мистецтва у житті.

Пишіть, у Києві Ви чи ні, надішліть відгуки про мою виставку, купують чи ні. Можу гроші на виплат. Я хочу перебратися до Москви, бо в Ленінграді роботи немає зовсім, а платні не вистає. Тисну руку. 8 грудня 1930. Ленінград"¹⁷.

Перебування на батьківщині пожвавило юнацькі культурні переживання. Згадалися пимоненковські постановки: босоногі селянки з серпом та граблями посеред широкого поля. Немовби на знак поваги до першого вчителя, пише "Жниці" на тлі пагористого пейзажу з білостінною українською церквою на обрії та розлогими липами, що вони урочисто линуць за небосхил. Дві жниці в червоних спідницях нахилилися, немов апостоли на іконах, а селянка, що випросталась у своєму монументальному "передстоянні", подібна до парсунних героїв українського і польського бароко. Чи не була та картина відгуком на політику українізації, що вона тоді запроваджувалась в закладах культури під керівництвом Скрипника.

Інші його селяни і селянки кінця 20-х – залізни, кубістичні та всесвітні. Під важким кроком Марфи та Ванька ("На жнива") сама земна куля, здається, "від такого упору мала б повернутися у зворотній бік" (так колись відгукнувся Малевич про важелезну жінку Пікассо). Сільське єство виявилось у ньому нездоланим. Воно остаточно вийшло назовні у селянському циклі 1920-х, коли він відчув подих рідного ґрунту, а світова революція, що хвилювала його перед тим, на очах переродилася на диктатуру терористів.

Композиції кінця 20-х – це рівні смуги зораної землі, це чіткі силуети багатирів-селян, носіїв споконвічної працелюбності, це геометричні комбінації червоних та чорних, білих та зелених, жовтих та помаранчевих смуг. У "Кінарії" лунає музика подільських килимів з шергами козаків, в цих зелено-червоно-синіх паралелях прозирають стежки рушників та смуги ряден. Інстинкт скитів та козаків змушує Малевича у цій картині змінити композиційний код з урбаністичного (спірального) на поземний – кочовий.

"Ми, імпресіоністи, сезаністи, кубісти, футуристи ніколи не боролися проти примітивного, неграмотного вивісочника, проти селянського мистецтва і іконописця. Ми вважали, що їхнє ставлення до світу високо емоційне. Давид Бурлюк за своєю природою також належав до стилю селянського ставлення до явищ". (Малевич о себе...Т. 1. С. 37).

Тіні молодості зустрічалися йому у Києві. Якось він побачив патріарха українського живопису Сергія Світославського, саме того, що 1905–06-го врятував від переслідувань Архипенка і Богомазова. Про цю зустріч дізнаємось з листів до Льва Крамаренка: "Коли я ще був у Києві, я стикнувся з життям Світославського та звернувся до ЦК Рабмис з проханням про те, аби ЦК Сорабмис поліпшив становище Світославського. ЦК Сорабмис зробив свою справу, проте аби скінчити її зовсім, потрібно було ще дістати деякі відомості"¹⁸. Турбота про долю старого безпорадного живописця не полишає його, він знову повертається до цієї теми в листі 12 вересня 1930"¹⁹.

У Києві 1928 – поч. 1930-го зусиллями ректора КХІ Ів. Врони та наркомпроса УРСР М. Скрипника для Малевича створені сприятливі умови. Він викладає на педагогічному факультеті, або, як сам говорив, "лікує" студентів від психологічної розгубленості перед складною світовою культурою, від внутрішньої загальмованості і невпевненості, від "живописної неврастенії" або "кольоростраху". Аналізуючи твори студентів, з'ясовує, який художній вплив пригнічує волю котрогось з них і який "додатковий елемент" культурних вражень допоможе йому знайти власний напрямок у мистецтві. Заняття професор провадив у спеціальному "дослідницькому кабінеті" інституту "для лікування студентів від реалізму", – відповів він мені на питання, що він робить в цьому кабінеті" (спогади графіка В. Касіяна)²⁰. На засіданнях методичної комісії інституту виступи Малевича стенографував випускник КХІ М. Кропивницький. Протоколи, на жаль, зникли у 1941, але в пам'яті Кропивницького залишилась суперечка між Пальмовим та Малевичем з приводу формально-технічної дисципліни "Колір". Пальмов посилався на досліди фізика Оствальда, Казимир Северинович заперечив: "Фізична теорія кольору художнику не надто потрібна, адже він працює інтуїтивно. Важливіше для художника знайти свій "ізм", близький до його духовної структури"²¹.

Часописи "Нова генерація" та "Авангард-альманах" не шкодували місця для публікацій роздумів

великого Вчителя мистецтв. Його художню теорію кольору було опубліковано під назвою "Спроба визначення залежності між кольором і формою в живописі" ("Нова генерація", 1930, №№6–7, 8–9). Прихильник спектралізму (або кольоропису, за його висловом), він не погоджувався з бляклим під старовину колоритом живопису Бойчука та бойчукістів, що вони створили візантійський напрямок в монументальному мистецтві України. "На Заході настінні розписи розвиваються вже в новому плані, не маючи нічого спільного з фрескою монастирського стінопису. Це в країнах, де сила-силенна монастирів. В нас, – іронізує він над Бойчуком, – монастирів немає, але фрески розвиваються за стародавніми монастирськими канонами"²². "Фреска, – напучував він бойчукістів, – то монастирська тиша, а зараз на часі зміни форм, тем, ідей"²³. Полеміка не перешкоджала Казимиру час від часу гостювати в Бойчука та доброзичливо кепкувати, що бойчукістська стилізація сучасної тематики нагадує йому Рамзеса II, який розмовляє телефоном або нашого кравця, котрий шие смокінг Христу.

Проте наш художник не завжди утримувався в межах власних правил. Одного разу на пропозицію Крамаренка розписати залу президії Всеукраїнської Академії наук Малевич імпульсивно створив шкід стінопису – і не абстрактно, а фігуративно: безпорадні постаті селянки поряд з великим зловісним хрестом. Було це у Києві на квартирі Крамаренка і Жданко року 1929 – року "традицій підрізації – колективізації" (слова поета Тичини).

Щомісяця приїздив він з Ленінграда до Києва на тиждень-другий, аби, як він висловлювався, "закатать їдну лекцію, щоб знали, над чим я працюю і що треба від мене взяти і щоб жарко сделалось"²⁴. З 1930–1931-го навчального року збирався перебратись до України назавжди. Але у 1930 сталінська культурна революція дісталася й Києва. Безпартійних фахівців з дореволюційною освітою оголосили ворогами пролетаріату. Скрипник захищав інтелігенцію, доки стало сили, але супроти тиранії його сил не вистачило, і він наклав на себе руки. Досвідчених професорів КХІ – від Бойчука і Крамаренка до Малевича й Сагайдачного – з інституту "вичистили", зняли з посади ректора Івана Врону й поміняли на малоосвічених партійців. Директору української картинної галереї Ф.Кумпану за організацію персональної виставки "буржуазного" Малевича оголосили сувору догану, а в

грошах на придбання картин з виставки, ба навіть на повернення творів з Києва до Ленінграда відмовили.

А як же ретельно і дбайливо готувалася ця виставка! Лев Крамаренко перевіз 45 експонатів з Москви до Києва на поч. 1930-го. Її заздалегідь шанобливо прорекламували в газ. "Пролетарська правда". Своєчасно прорецензували²⁵. І раптом – погром. Надії на порятунок у Києві луснули. Малевич ображений: "Врятувала мене Казанська Божа матір, не дала перебратися до Києва, аби я, немов той Світославський, торгував хрином на вулиці Воронського та Вознесенському узвозі"²⁶. Проте й у Ленінграді не краще: там – напівголодна пайка. Здоровань Малевич, що принагідно уминав подвійну порцію, тішить себе мріями про київський достаток: "В Києві, кажуть, їжі хоч відбавляй".

У його листах до подружжя Крамаренків – і любов до України, і відраза до її безкультурних діячів – винищувачів мистецтва, і просто-таки шевченківська гнівливість. "Купон (Кумпан) чорт знаєт что такое, я уже написал Скрипнику, чтоб он выслал гроши ему, а Таран настоящий украинский джентльмен а la "Савоська", даже ничего не ответил на мое письмо, а я написал еще квадрат – второе письмо послал... Будьте добры, наведайтесь в тот музей, где сидит тот Вампука, выслал ли он мои работы или еще раздумывает... Может быть, чудный Томат (Томах²⁷) повелел их изрубить и выкинуть в Днепр. К какому роду сельского хозяйства следует зачислить моих украинских знакомых, в какой план животноводства ввести для размножения?... Этот Купон оставил три работы, и я не могу добиться, чтобы эта самая Купониада мне их выслала... Больше не хочу быть украинцем"²⁸. І далі: "Вспоминаю Киев, как к Вам еду от Таранов, чур его. Хотелось бы когда-нибудь приехать да покалякать. У нас уже дожди да холод, а на горизонте не видно ни одного Поленова, ни дров. Рассказывают из Пулковской обсерватории, что Луна грітима всю зиму. А щоб було жарко, то треба полічити плішивих: недопускає морозу"²⁹.

Востаннє Київ бачив свого сина навесні 1930-го. Малевич написав тоді пейзаж київського передмістя Святошина. Сонячний етюд не несе у собі передчуття близького краху українських ілюзій. Того самого дня він пішов на етюди разом з Л. Крамаренком, І. Жданко, Ю. Садиленком. "Пам'ятаю його слова, – згадує Ірина Олександрівна: "Хочу написати пейзаж в плані

імпресіонізму, дайте мені лишень побільше білил". Полотном і фарбами забезпечили його ми"³⁰.

1982 р. учасники світового з'їзду славістів, що відбувся у Києві, прийшли до будинку, де народився один з найвидатніших художників ХХ сторіччя. 1983-го цей будинок (вул. Бульонська, 15) безжально зруйнували бульдозери технічного прогресу, коли цей історико-культурний куточок було поглинено Інститутом електрозварювання Академії наук УРСР, що його очолював президент Академії Борис Патон.

25. "Глобус", №14, 1930, с.225; "Пролетарська правда", №121, Київ, 28.05.30, с. 6; Єфимович С. Виставка картин художника К.С.Малевича // "Радянське мистецтво", №14, Київ, 1930.

26. Лист до Крамаренка. Кін. серпня 1930. Там само.

27. Томах С. І. – новопризначений ректор КХІ 1930 р.

28. З листів до Крамаренка від 17. 05. 31, кін. серпня 1930, 24. 07. 1932, там само.

29. До Крамаренка 2. 10. 1931, там само.

30. Лист зі спогадами І. Жданко – в моєму архіві.

Малевич Классический авангард Витебск. №2, 1998 .

ПРИМІТКИ

1. Л.Ю.Крамаренко (1888–1942) – професор Київського художнього інституту, 1920-х, чоловік І. О. Жданко.

2. 'Йдеться про розписи Ленінградського Красного театру.

3. Ю. Х. Садиленко (1903–1967) – український художник, учень Л. Крамаренка.

4. Харджиев. Малевич. Матюшин. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с.111.

5. Там само, с. 107.

6. Малевич К. Супрематизм. Витебск, 1920, с. 2.

7. Лист до Крамаренка від 2.10. 1931// "Україна", № 29, Київ, 1988, с. 14.

8. Каталог виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки і килими за ескізами художників. Галерея Лемерсьє. Москва, 1915. № 90–92 Малевич.

9. Харджиев. Малевич. Матюшин. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с.113.

10. Там само.

11. Лист доМатюшина і Школьника,-лютий, 1913. РВ ДТГ , ф. 25 (цит. За рукописом Є. Ковтуна).

12. Лист до Матюшина від 4. 04. 1916. РВ ІРЛМ , ф. 656.

13. Лист до Матюшина від 5. 03. 1914. РВ ІРЛМ , ф. 656. (цит. по Є. Ковтуну).

14. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві. // "Нова генерація", № 8–9, 1930, с. 59.

15. Marcade G.–C. Le Charpentier / L'avant-garde russe 1905–1925. Musee des beaux – arts de Nantes, 1933, p.188.

16. Надпис на оліцевому автопортреті 1935 року – подарунку поету Г. Петнікову. Зберігається у Симферополі.

17. "Хроніка 2000", №3–4, с.236.

18. Лист від 5. 08. 1930. ДМУОМ, фонд Крамаренка.

19. Лист до Крамаренка 12. 09. 1930. Там само

20. Касіян В. З мого життя. Машинопис. Кн. 3, с. 349. Приватний архів, Київ.

21. Запис спогадів М. Крапивницького – у моєму архіві.

22. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура. // Авангард, №6, Київ, 1930, с.91.

23. "Хроніка 2000", №3–4, с.239.

24. "Хроніка 2000", №3–4, с.237.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АРМУ –	Асоціація революційного мистецтва України (1925–1932)	ВЦВК –	Всеросійський центральний виконавчий комітет
АХЧУ –	Асоціація художників Червоної України (1926–1931)	ЛЕФ –	Лівий фронт (назва журналу)
ОСМУ –	Об'єднання сучасних митців України (1927–1932)	ОСТ –	Товариство станковістів. (1925–1932).
ВХУТЕМАС –	Вищі державні художньо - технічні майстерні (Москва)	ВОКС –	Всесоюзне товариство культурних зв'язків з закордоном).
ВХУТЕІН –	Вищий державний художньо-технічний інститут		
УНОВИС –	утвердителі нового мистецтва		
МВХПУ –	Московське вище художньо-промислове училище		
ОБМОХУ –	Товариство молодих художників		
ВДНГ –	Виставка досягнень народного господарства		
СРСР –	Союз радянських соціалістичних республік		
УРСР –	Українська радянська соціалістична республіка		
ИЗО –	управління образотворчого мистецтва		
НАРКОМПРОС –	Народний комісаріат просвіти		
МЖК –	Музей живописної культури		
НХУК –	Інститут художньої культури		
РАБИС –	установа робітників мистецтва		

Anatoliy MELNYK*Director general of the National Art Museum of Ukraine*

We would like to introduce you a brief piece of art but bright one which is determined of the sense of the "Ukrainian modernism", like a fresh drop in the clear ocean of the fundamental culture of Ukraine, which it has descended at the civilizations' cross of West, East and North.

The crossing of cultural art worlds – is the heart of the spirituality of Ukraine! On the vivifying ground of the great Ukrainian tradition mainly taking into consideration the transformation of the Ukrainian folk art and ancient foreign cultures which takes in for several millennium, was presented a miracle of the Ukrainian modernism which was as fate willed to become independence branch of the whole art phenomenon of the Ukrainian avant-garde. Such prominent figures as Oleksandr Arhipenko, Kazemir Malevich, Davyd Burlyuk, Myhailo Boychuk, Oleksandr Bogomazov, Oleksa Gryshchenko, Oleksandra Ekster, Vasyl Yermilov, Victor Palmov having mastered the elevated sense of Tradition, they cherished in their creative works contemporary modern essence and its presence in the world.

The idea of the Ukrainian modernism in true sense of the real imaginations crept over of the character of the great freedom creation. The Ukrainian art has been talented for of incarnating of the spirit of the our land and our nation. The vectors of its freedom were saddened of the Soviet-Bolshevism poison of XX century, which destroyed and was oppressive for Ukraine. But in spite of Ukrainian art (perhaps, it was brought up and was tempered of the protester spirit of the modernism and vanguard) survived and demonstrated its capable to create on the level of the world art of the free space, which is the appropriative, life-giving and the integral part of it.

The Ukrainian presence at the world exhibition "The Glory of Byzantium" which was organized on a substantial scale by Metropolitan Muzeum was noticeable and brought into the world thought about the submerged tradition of the Ukrainian painting, which is noncrossing and opening in its essence. We are glad to realize, that some representatives of the museum researchers of several generations of the National Art Museum of Ukraine

could save and brought to unique art inheritance to up-to-dateness which opens for the whole world. We have got the grateful audience in the museums of Europe and Canada. We expect that the great American attendance which the culture presents elevated trends of the creation spirit of XX century will show genuinely interest to the Ukrainian art vanguard.

The present exhibition of the "Ukrainian modernism" which will have shown by admirers of art in Chicago, New-York and in others cities of America, we would like to confirm the spiritual national values of Ukraine. We show a great interest in defense of democracy, freedom of the spirit and word. We are glad to friendly relation with American audience which is requirement and cordial. We highly esteem the meeting with our countrymen, which during for some decades along with O.Arhipenko, M. Butovych, S. Gordynskiy, Ya. Gnizdovskiy, L. Gutsaluyk, A Sakiy, APereima kept high strongly and dependable the high spiritual value of modern and always up-to-dateness Ukraine.

We want to bless and thank very much to our permanent partners and favourables of the National Art Museum of Ukraine, they are V.Kapustin, the Head of management Eximbank, and Fund promotion of development the National Art Museum of Ukraine (the co-founders are I.Mityukov, F. Zhebrovska, P.Bagriy), usually due to their beneficial participation a lot of art projects of our museum put into real life, for example exhibition and album "Ukrainian modernism".

Gregory Guroff

CROSSROADS: MODERNISM IN UKRAINE INTRODUCTION

This exhibition began as a dream of Nikita Lobanov-Rostovsky, one of the Foundation's Board members, who joined forces with Dmytro Horbachov to promote Ukrainian culture abroad. When Nikita first proposed this idea to the Foundation, I should have known better, but I must admit that I was at first skeptical. My skepticism simply demonstrated that I – along with many Americans – simply was ignorant of the depth and diversity of Ukrainian culture at the turn of the 20th century. When I accompanied Nikita to Kyiv and met with Professor Horbachov and Anatolii Melnyk, Director of the National Art Museum, I found their enthusiasm to be infectious. The exceptional quality of the work by artists well known in the West (Malevich, Exter, Burliuk and others) was gratifying, but not surprising. However, when we began to discuss inclusion of the works of Palmov, Petrytsky, Yermilov and especially the large canvases of Maksymovych, I was truly amazed.

For this Foundation, it is a great honor to be able to introduce the work of many of these Ukrainian artists to a broad American audience. The centers of Moscow and St. Petersburg are well recognized for the extraordinary explosion of cultural creativity at the turn of the 20th century – a period James Billington has aptly described as the "electric age" for its energy and excitement. We are hopeful that the presentation of this exhibition in the United States will help foster an expanded understanding of that time. And, as we look back at the time of the avant-garde, we are also hopeful that Kyiv should take its rightful place as one of the great centers of artistic expression in those extraordinary early years of the 20th century.

The development of an exhibition reflects the work of many people over a long period of time. I should mention again the inspiration of Nikita Lobanov-Rostovsky and Dmytro Horbachov. None of this would have been possible without the continuing support of Anatolii Melnyk and his staff at the National Art Museum. The private collectors, who have entrusted us with their priceless works,

deserve not only our thanks, but also our praise for they preserved these monuments to Ukrainian culture that, without their bravery, may well have been lost forever. The catalogue would not have been possible without the dedication of Professor John Bowlt, one of the world's leading experts on the art of this period. The authors for the catalogue-Liudmyla Kovalska, Myroslava Mudrak, Dmytro Horbachov, Olha Lahutenko, Heorhii Kovalenko, and Daria Darewych – have produced a major scholarly work, which is equally accessible to a broader audience. Also thanks to Professor Myroslav Shkandrij of the University of Manitoba, who provided invaluable help with the editing of the catalogue. Exhibitions are expensive endeavors and without the financial support of sponsors no exhibition would be possible. We are especially indebted to Ambassador Thomas Pickering of Boeing, which has become a major sponsor of the exhibition, to Konstantin Grigorishin who has contributed some stunning works from his own collection as well as a significant financial donation, to Mykola Shimone who has helped underwrite the catalogue, and to A Huda Farouki of Nour USA Ltd. for a very timely financial contribution. The Trust for Mutual Understanding made possible the early stages of the development of the exhibition by providing funding for all of the international travel related to the planning of the exhibition. AeroSvit has become the official carrier of the exhibition providing the Foundation with passenger and cargo services. I need to add a special note of gratitude to Ambassador Valeriy P. Kuchinsky, Ukraine's Permanent Representative to the United Nations, and his wife Alla, who have been passionate champions of the exhibition from the outset. Finally, for his enthusiastic support for the exhibition, our sincere thanks to Ambassador Oleh Shamshur, who helped us go those last few miles to make the exhibit a reality.

Museums do not often like to show works by artists who are not well known by their general viewers, regardless of the quality of the works. We have been fortunate that the Chicago Cultural Center and the Ukrainian Museum of New York quickly expressed their enthusiasm for showing the exhibition, and we are pleased that this has all now come to pass.

Since most of the works in this exhibition have never been seen in the United States before, I invite our viewers to embark with us upon a journey of artistic wonder and delight.

Greg Guroff
President

Foundation for International Arts and Education

Nikita D. Lobanov-Rostovsky

"CROSSROADS: MODERNISM IN UKRAINE, 1910–1930"

After much trial and tribulation, Ukraine is now witness to the birth of a civic society, a process to which the present exhibition bears strong testimony. "Crossroads: Modernism in Ukraine 1910–1930" is important not only because it acquaints the American public with the new cultural politics of a new country, but also because it tells Ukrainians much about themselves. My hope is that the exhibition will also serve as a beacon – a signal to the new global culture of which Ukraine must, inevitably, also become an organic part.

As we contemplate the names and works of the artists represented, we realize immediately that Ukraine has much of which to be proud. Many of us still remember the art of Ukraine in Soviet times and the manifest triumph of the highly politicized style, imposed from above, known as Socialist Realism. Of course, even then talented artists worked in the official style, but the endeavor to integrate esthetic concepts and ideological demand led to artistic necrosis, to a cultural impasse. My further hope is that the tension between the "classical" avant-garde – often bearing features of an inherited Socialist Realism – now being presented here in the United States, and the contemporary mass culture of today will serve as an impulse for vital change. As history demonstrates, such confrontation always engenders a more dynamic development of art. History also teaches us that conflict in art is a harbinger to the future, a future imminent, but still unknown.

By its very nature, a cultural avant-garde has always offered radical alternatives, even ideas of revolution. True, the Bolshevik regime identified and queried only the ideological aspect of the avant-garde and interpreted it as a suspicious diversion from the monolith of the communist ideal. Thus, with the satanic energy of "ideological selectors" (Communist Party members, often semi-literate hacks), the Soviet regime tried not only to suppress new spurs of development, but also to destroy the "dangerous" cultural heritage of the past. Seventy years of Soviet power led to the destruction of many masterpieces of the

avant-garde and to the mistaken identification of many innovative modern Ukrainian artists as Russian. True, this catalog is not a venue for remembering the names of all cultural heroes, be they painters, composers or writers, who were harassed or destroyed by the Soviet machine, but today we stand indebted to them and must pay due homage.

At the same time, this exhibition is not a portentous trumpet sounding a Requiem to the achievements of Ukrainian art at the beginning of the last century. Rather, it is designed to show an American audience the talent and unique nature of Ukrainian avant-garde art and to help them understand that the artists are, indeed, Ukrainian, not Russian, a difference not always appreciated in the West. Viewers will observe that not only Moscow and St. Petersburg were breeding grounds of new non-objective art of the 20th century. Because bright new forms and colors were also being discovered in Kyiv and Kharkiv, where these ideas prospered. Many "founding fathers" of the new art in the Russian Empire back then were Ukrainians born and bred.

"Crossroads: Modernism in Ukraine" also provides contemporary artists with an opportunity to think about the past and about the legacy, which a miracle has preserved. Indeed, now is the time to contemplate the cultural future of a new Ukraine and for art historians and archivists to uncover a treasure long buried beneath the sands of time. I am fully convinced that, inevitably, a new and vibrant art in Ukraine will be built upon the territory of this rich, but neglected, legacy.

Organizing "Crossroads: Modernism in Ukraine" has been beset by political, material, and technical problems. The preconceived opinion many Western administrations at the time of the fall of the Soviet Union held, i.e. that a newfound nationalism would kill Ukraine, made for a curious coincidence with the traditional, Soviet-Russian, imperial view that Ukraine was only part of Russia or USSR – reason enough to suppress national self-identity and by any means. It has been difficult to modify this view in the West, including the USA.

I first had the idea of presenting an exhibition of this kind in 2001 when, during a trip through Ukraine, I witnessed the disastrous conditions of her state museums. I wanted to help financially and provide moral support to these long-suffering institutions. So I turned to the services of an American foundation – the Foundation for International Arts and Education. But financial efforts for the project also entailed great difficulties. Inevitably, the uncertain political and economic situation in Ukraine did not elicit the necessary enthusiasm for this exhibition. But, even so, there was a group of people who under-

stood the necessity of presenting a new Ukraine abroad and we all worked hard together. In spite of nonchalance in some corners of Ukrainian officialdom, we persevered in our efforts to present the exhibition in the United States. I am especially grateful to Dr. Dmytro Horbachov and Dr. Gregory Guroff for their daily, tireless struggles to bring the project to fruition. They did not lose spirit whenever new obstacles appeared – be they locating works of art in Ukraine or finding financial means and exhibit venues in the US.

Unfortunately, it proved to be impossible to organize a Ukrainian avant-garde exhibition solely from collections in Ukraine, as comparatively few such works remain there. Consequently, we made a decision to broaden the theme of the show by including paintings in the 'Secession' style, thereby adding a "critical mass" that, we hoped, might also appeal to the American public. Indeed, the trump card may be held by Vsevolod Maksymovych – the phenomenal "Ukrainian Beardsley" – who committed suicide at the age of 21. This explains the choice of title, i.e. "modernism, rather than "avant-garde," in Ukraine.

Not knowing what the future holds for Ukraine, I quote the French poet Paul Valery – "I am not aware of the literary tastes of God." However, I do feel that Ukraine's art of the future will continue to excite and surprise as it absorbs movements and tendencies from the past. Let us remember that Ukraine may soon become part of the European Union: in France the Academie Francaise – the "academy of immortals" – carries a wonderful tradition, i.e. when a member of the Academy dies, his vacancy is filled by the finest and specially selected representative of the cultural world. Perhaps there will be equally deserving artists in Ukraine who will now take the place of those long gone.

*Nikita Dm. Lobanov-Rostovsky
London,
13 April, 2006*

John E. Bowl

NATIONAL IN FORM, INTERNATIONAL IN CONTENT: MODERNISM IN UKRAINE

Preamble

"Crossroads: Modernism in Ukraine"¹ is the first comprehensive exhibition of the Ukrainian avant-garde in the United States – a surprising record, given the substantial number of exhibitions devoted to the Russian avant-garde that American museums and galleries have organized since the late 1970s. True, the first scholarly survey of the Ukrainian avant-garde – *The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine* by Myroslava Mudrak – was published in Michigan twenty years ago² and there have been monographic exhibitions of individual Ukrainian artists such as Alexander Archipenko, Alexandra Exter, David Burliuk, and Pierre Nilous. But until this moment exclusive exhibitions of the radical concepts that transformed the cultural physiognomy of Kyiv, Odesa, and Kharkiv in the 1910s and 1920s have taken place in many cities – from Zagreb (1990–91) to Winnipeg (1991–92 and 2001), from Munich (1993) to Vicenza (2004), but not in the United States.³ This lacuna is to be regretted not only because thereby the American public has been deprived of a unique esthetic gratification, but also because Ukraine, a country the size of France, represents a rich and sophisticated culture, artistically original, fiercely independent and, as recent events have demonstrated so graphically, politically engaged. What one historian observed of Kyiv in 1918 is no less true today: "Kyiv had never known such an instantaneous congregation of brilliant and celebrated people."⁴

Certainly, matters are complicated by the ethnic and geographical density of Ukraine bordering on Russia, Poland, Slovakia, Hungary and Romania and by the diversity of her culture, affected by both Western and Russian trends, from the Neo-Baroque of Oleksa Novakivsky to the Constructivism of Vasyl Yermilov, from the Byzantine legacy of Mykhailo Boichuk to the Art Deco of Mykola Kasperovych. But if the social and political energy of the new Ukraine has attracted glob-

al attention and if some aspects of her traditional culture are celebrated internationally (embroideries, Easter eggs, ecclesiastical architecture), other accomplishments, especially the Ukrainian avant-garde, still demand wider exploration and assessment.

Because of the peculiar status of Ukraine, making an appropriate selection of paintings and sculptures that would express the versatility and variety of the Ukrainian avant-garde has been a difficult task. The 1910s and 1920s marked a flowering of culture in Kyiv, Odesa, and Kharkiv, worthy artists are legion, movements often arresting and provocative, artifacts bizarre and beautiful. Unfortunately, because of limitations of space, availability of relevant works, and technical condition, works by several important artists, including Vasiliy Chekrygin, Borys Kosarev, Solomon Nykrytin, and Klyment Redko, could not be included. If, however, it has proven impossible to contain all the facets of Ukrainian Modernism within a single exhibition, the hope is that "Crossroads: Modernism in Ukraine" can still provide a clear insight into a national culture that has yet to be awarded its rightful position within the international Pantheon of modern art.

"Crossroads: Modernism in Ukraine" is the fruit of a collaborative effort that has involved many curators, historians, and critics, although special gratitude should be extended to Anatolii Melnyk, Director of the National Museum of Ukrainian Art in Kyiv, and his chief curator, Liudmyla Kovalska. Our Ukrainian colleagues Ihor Dychenko, Dmytro Horbachov, Konstantin Grigorishin, Heorhiy Kovalenko, and Olha Lahutenko have also been extremely generous with their expertise, while at every phase Myroslava Mudrak has provided invaluable assistance with the selection of works and historiographical context. These and many other individuals have manifested an unswerving loyalty to the cause and without their ready support, this exhibition would not have been possible.

New Voices

"The priests of art go off in their motorcars, carrying away their gold in bags closed tight. Complacent bourgeois, your faces shine with the joy of understanding"⁵.

This ironic remark on the retrograde taste of the fashionable art world was made by David Burliuk, the Ukrainian "father of Russian Futurism" [отец русского футуризма]⁶, at the exhibition, "The Link" [Звено] in November 1908, in Kyiv. In some sense Burliuk's statement, entitled "Voice of an Impressionist: In Defense of Painting" [Голос Импрессиониста. В защиту живописи] can be regarded as the primary man-

ifesto of an avant-garde that, if identified consistently as Russian, was, in substance, a movement or group of ideas drawing upon many national ingredients – Armenian, Georgian, Jewish, Polish, Russian, and especially Ukrainian. Suffice it to recall that most of the stellar players in the so called Russian avant-garde (the Burliuk brothers and sisters, Exter, Mikhailo Larionov, Artistarkh Lentulov, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin) were Ukrainian by birthright or by adoption to understand the extent to which the Russian avant-garde was as much Ukrainian as anything else.

The same can be said of the Russian performing arts, cinema, and literature of the same period. Without the contributions by the Ukrainians Anna Akhmatova (real name: Gorenko), Oleksandr Dovzhenko, Nikolai Foregger, Benedikt Livshits, Vaslav Nijinsky, Oleksandr Tairov, Pavel Tchelitschew, and many other luminaries, Russian dance, dramatic theater, cinema, and poetry would lack much of their vitality and excitement. Just how important Ukraine was to the development of the avant-garde is indicated by the fact that Isadora Duncan chose Kyiv as one of her first venues during her second Russian tour of 1907–08.

The Classical Heritage

If modern Ukrainian art, like Russian art, followed the general chronology of the European movements such as Impressionism, Art Nouveau, Cubism, Futurism, and abstract painting, it also carried distinctive and distinguishing features and orientations. Obviously, the physical properties of the Ukrainian landscape and Ukrainian lifestyle (the vastness of the steppes, the humility of the villages, the refractive light of the broad sky, the floridity of folk art) informed the experimental works of artists such as Oleksandr Bohomazov and Viktor Palmov as they did the more traditional paintings of Kyriak Kostandi and Mykola Pymonenko (one of Malevich's first mentors). But if the new Ukrainian artists moved in concert with their French, Italian, German and Russian colleagues, while paying homage to indigenous tradition, they also manifested a special respect for the remote past – after all, the southern part of Ukraine had been settled by the Greeks and still carried many vestiges of Classical material culture. The proximity of Ukraine to the world of antiquity was felt acutely by the poet Benedikt Livshits, who described his impressions of the ancient south in his celebrated memoirs of 1933:

Instead of a concrete landscape...a vast plain arose before me which blinded the eye with its phosphorescent whiteness....The wind from the Euxine Sea attacks

with a storm, upsets the Luebker mythology...before coming to rest yonder, beyond the scarcely visible expanse in the form of a soul-inspiring mythologeme⁷.

It was in this "vast plain" that Ukrainian and Russian Futurism was born – at Chornianka (Chernianka), the noble estate that David Burliuk's father managed. With visits by Livshits, Velimir Khlebnikov, Larionov, and many other radicals, the Burliuk family house became a laboratory for poetical and pictorial experimentation. Bearing the Classical name of Hylaea, Chornianka and the surrounding territories thus became synonymous with one of the most vital and innovative Futurist groups, i.e. Gileia [Hylaea], which, in 1912–13, counted David and Vladimir Burliuk, Khlebnikov, Kruchenykh, Livshits, and Vladimir Maiakovsky among its members. The Hylaeans, in Ukraine and in Russia, proceeded to "shock the bourgeoisie" with their raucous public debates, scandalous dress, face-painting, "anti-poetry", and outlandish manifestoes.

The Greek presence in Hylaea might also explain the strong orientation of the Ukrainian Modernists towards a Classical repertoire. Not only did Vsevolod Maksymovych emphasize this legacy in his panneaux such as *Banquet and Carnival* or Burliuk in his painting *The Barrel of the Danaides*, but also Exter, that Amazon of the avant-garde, saw no contradiction in applying Cubist geometries to her designs for Tairov's production of *Thamira Khytharedes* /*Фамира Кифаред*/ in 1916 just as her disciple Vadym Meller imparted a Futurist energy to his *Assyrian Dances* four years later. Reviewing Exter's wall decorations for the Chamber Theater, Abram Efros even referred to them as a kind of "Baroque Cubism" /*барочный кубизм*/,⁸ just as the Polish Constructivist, Wladyslaw Strzeminski, saw Archipenko as "renewing the Baroque"⁹. True, there were also the more conventional Ukrainian artists of ca. 1900 such as Vilhelm Kotarbynsky who, if skillful and talented, produced pastiches of antiquity that belonged fairly and squarely to the international salon, eliciting comparisons with Laurens Alma-Tadema and Genrikh (Henryk) Semiradsky.

An essential stimulus to the Classical impetus in the Ukrainian avant-garde was also provided by the strong tradition of Ukrainian Classical studies. During the Silver Age, for example, the Polish scholar, Faddei Zelinsky, celebrated for his studies of Greek literature and religion, had a large following in Kyiv, Moscow, and St. Petersburg. Among his students were Natalia Enman and Stefanida Rudneva, followers of Duncan and leaders of an experimental dance group that in 1918 Zelinsky himself christened "Geptakhor". Their

kinetic homage to the plastic culture of Hellas also attracted avant-garde artists, including Boris Ender.

The Classical connection was strengthened by the activities of the Kyiv artist and writer Georgii Lukomsky, who served as an international ambassador of the Ukrainian Baroque and Neo-Classical styles in architecture, painting, and the decorative arts. A colleague of Heorhii (Egor) Narbut and Viktor Zamyrailo (Zamirailo) within the St. Petersburg World of Art group, Lukomsky did much to expose and restore the architectural heritage of Ukraine through his many publications and lectures, both at home and abroad. The titles of some of his books (e.g. *O drevne-russkom zodchestve Chernigova* [On the Ancient Russian Architecture of Chernihiv], Kiev. *Tserkovnaia arkhitektura XI–XIX veka. Vizantiiskoe zodchestvo. Ukrainskoe barokko* [Kyiv. Church Architecture of the 11th–19th Century. Byzantine Architecture. Ukrainian Baroque], and Kiev. *Ville Sainte de Russie*,¹⁰) indicate the relevance of his esthetic interests to the Ukrainian "Renaissance." No doubt, Lukomsky's promotion of the Ukrainian Baroque reinforced Novakivsky's development of a "Neo-Baroque" painting and may also have informed Fedir Krychevsky's monumental style.

Lukomsky was also responsible for the first published catalogue and description of the Khanenko collection in Kyiv¹¹. This impressive museum of French, Italian, Spanish, and Flemish masterpieces, attributed to Caravaggio and El Greco among others, not only introduced aspiring contemporary artists to the Old Masters, but also demonstrated how crucial private initiative was in the acquisition, systematization, display, and promotion of works of esthetic value.

Ukrainian Secession

If the Ukrainian awareness of antiquity was still very strong in the early 20th century, the reaction to new European trends was also very apparent, if sometimes delayed, including the style moderne and its Symbolist ambience – manifest in the visual rhetoric of Maksymovych. On the other hand, if certain esthetic ideas did bloom late on Ukrainian soil, they tended to assume luxuriant, hybrid proportions and Maksymovych's gigantic panneaux of 1913–14 – created twenty years after the Art Nouveau of Aubrey Beardsley – are a case in point.

Maksymovych, drawing upon a heady mix of Symbolist sources, is, surely, the most startling representative of the Ukrainian style moderne or Secession. On one level, the clinging tentacles of his compositions define spaces of amber luminescence inhabited by dis-

traught ephebi and corrupt Apollos, Dionysian nymphs and voluptuous Argonauts. Living in the same crepuscular zone as his friend and mentor, Ivan Miasoedov, Maksymovych seemed literally to put the *zhiznetvorchestvo* [life-creation] of the Symbolist poets into practice. True, Maksymovych created his most haunting works such as *Self-Portrait*, *Lovers*, *Banquet*, and *Carnival* only in 1912–14, i.e. more than a decade after the Decadent poetry of Valerii Briusov and Zinaida Gippius and two decades after Dmitrii Merezhkovsky's Symbolist manifesto¹². On the other hand, Maksymovych's panneaux subsume many intertexts and points of reference. The filigrees of Beardsley, Julius Dietz, T.T. Heine, and Konstantin Somov come to mind as do their Moscow counterparts such as Nikolai Feofilaktov and Vasili Milioti. But there was also the strong appeal to the Classical repertoire of the Academy of Arts which Maksymovych must have seen in the pictures of the Russian, Polish, and Ukrainian *pompieri* such as Stepan Bakalovich, Kotarbinsky, and Semiradsky or their loyal progeny such as Isaak Brodsky, Krychevsky, and Miasoedov, the latter two his close friends.

As in the case of these and other Ukrainian and Russian practitioners of the style moderne (Mikhail Bobyshev, Piskorsky, Zamyrailo, Zhuk), Maksymovych's artistic individuality strikes by its sheer force: his desperate attempt to assume the mantle of genius, his submission to drugs and alcohol, and his flirtation with the nocturnal prodigality of Kyiv and Moscow both inspired his haunting pictures and contributed to his self-destruction: after the failure of his one-man exhibition in Moscow and experience of alleged sexual inadequacy, he committed suicide in 1914, soon after appearing in the lead role of the avant-garde movie, *Drama in Cabaret No 13*.¹³

However tragic, the passing of Maksymovych was historically judicious inasmuch as by then Symbolism had lost its impetus and, as a radical movement, had been replaced by fresher sources of artistic energy such as Neo-Primitivism, Cubism, and Futurism. After all, by 1914 Malevich was painting his transrational paintings, Exter designing her Cubo-Futurist cityscapes, and Vladimir Tatlin assembling his first reliefs. At the same time, shades of Maksymovych's hyperbolic Jugendstil can still be detected in the late 1910s and 1920s, for example, in the visions of Piskorsky (cf. *Civilization: Fantastic City*, 1917), and the Ukrainian periodicals, catalogs, menus, and other printed ephemera of the time often carry traces of the style. Even Zhuk's portraits of the 1920s still betray a

Symbolist beginning, even if they also indicate a debt to Yurii Annenkov and, in general, to the universal "retour a l'ordre".¹⁴

Crossroads

The very phenomena of Maksymovych with his pictorial megalomania, the raucous behaviour of David Burliuk, and Bohomazov's breakthrough into abstract painting tell of the energy and plurality of the Ukrainian art world in the first decades of the 20th century. By the early 1910s, in fact, Kyiv was a major center of the arts, boasting not only an entire generation of brilliant young painters and sculptors, but also the apparatus – magazines, exhibitions, collectors – essential for promoting the new ideas. The elegant *V mire iskusstv* [In the World of Arts, 1907–08], for example, ran articles and reviews on the latest movements in Western Europe and Russia making ready reference to artists such as Alexandre Benois, Sergey Diaghilev, Nicholas Roerich, and Vrubel and organizing its own exhibitions of modern art in Kyiv and Odesa. There were also *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and Printing, 1909], *Iskusstvo* [Art, 1911], and *Iskusstvo v Yuzhnoi Rossii* [Art in Southern Russia, 1912–14]. These journals published articles by celebrities such as Oleksandr Blok, Bryusov, and Vladimir Kurbatov as well as by less familiar critics who, later on, would score great success in Moscow as respected art historians (Oleksandr Filippov) and choreographers (Foregger and Kasian Goleizovsky).

These Ukrainian periodicals, therefore, served as a major source of information on national and international movements, not least, through their exhibition reviews of, for example, "The Link", Izdebsky's "Salons" (1909–11), and "The Ring" (1914). The importance of these particular venues is discussed elsewhere in this catalog and there is no need to repeat the rudimentary data here. Suffice it to say that some of the artists represented in "Crossroads" (above all, Bohomazov and Exter) contributed to "The Ring" and that this event, in particular, served as a rallying-point for the nascent Ukrainian avant-garde with its distinctive interpretations of Cubism and Futurism.

What tends to be overlooked in histories of Ukrainian Modernism is that, parallel to domestic laboratories, important St. Petersburg and Moscow societies also extended their circuits to include Kyiv, not least, the World of Art and the Union of Russian Artists. The former, for example, transported works by Natan Altman, Lev Bakst, Benois, Larionov, Lukomsky, Kuzma Petrov-Vodkin, and Georgii Yakulov to Kyiv for the

spring, 1913, showing, while the Union of Russian Artists showed Bakst, Benois, Boris Kustodiev, Narbut, Petrov-Vodkin et al. also in Kyiv the same year. Conversely, Ukrainian art was well known in the Russian capitals, for example through the tercentenary exhibition of Russian folk art in St. Petersburg in 1913. With a handsome catalog edited by the Minister of Agriculture, Oleksandr Krivoshein, and the art historian Adrian Prakhov,¹⁵ "Russian Folk Art" included substantial sections on the embroideries, woodwork, ceramics, and metalwork of the ethnic constituents of the Russian Empire. A major part of the inventory and catalog illustrations was devoted to the artistic achievements of Ukraine, even if the emphasis of the enterprise was on the artistic cohesion, rather than difference, that these nations contributed to the greater denominator of "Russian" culture.

Synthesis

This synthesis of allegiances to various styles, new and old, was paralleled by the geographical mobility of the Ukrainian avant-garde itself: Exter lived in Kyiv, St. Petersburg, and Paris; David Burliuk in Chornianka, Kyiv, Moscow, St. Petersburg, and other cities; born in the Ukrainian hinterland, Nykrytin and Oleksandr (Oleksandr) Tyshler made their professional careers in Moscow as did the Kyivans Isaak Rabinovych (Rabinovich) and Nisson Shyfryn (Shifrin); Mykhailo (Mikhailo) Andreenko and Sonia Delaunay reached their artistic maturity in Paris; Archipenko, Vladimir Izdebsky, and Abram Manevych eventually settled in New York. Yet however distant, such artists continued to acknowledge their indebtedness to the cultural legacy of Ukraine for, as Dmytro Horbachov has indicated, they were within Ukraine and Ukraine was within them.¹⁶

The axis of the Ukrainian avant-garde itself shuttled between Kyiv (Exter and her school), Lviv (Oleksa Novakivsky and his school), Odesa (Izdebsky and his "Salons" and, in 1924, the journal *Yugolef* [South Left]), and Kharkiv (Vasyl Yermilov, Maria Syniakova and their circles and, in 1927–30, the journal *Nova generatsiia. Zhurnal livoi formatsii mystetstv*) depending upon political, cultural, and individual pressures, while the essential language of intellectual and artistic communication tended to be Russian, rather than Ukrainian.

Cubo-Futurism

David Burliuk

In some sense, the life and work of David Burliuk encapsulate the mobility of the Ukrainian avant-garde:

born near Kharkiv, Burliuk studied in Paris and Munich, becoming a primary supporter of the Blaue Reiter and the Jack of Diamonds groups and a contributor to many of the avant-garde books and manifestoes, above all, *A Slap in the Face of Public Taste* [*Poshchechina obshchestvennomu vkusu*] in 1912, before emigrating to the United States via Siberia, Japan, and Canada after the October Revolution. Poet, painter, publicist, and impresario of Cubo-Futurism, Burliuk was an untiring advocate of the new in art and was at the forefront of verbal and visual experimentation in Ukraine, Russia, Japan, and the United States during the first decades of the twentieth century. Vasili Kamensky, fellow Futurist, once described his friend as an "international name, like the sun in the heavens,"¹⁷ and, certainly, Burluyk was pervious to influences far and near, assimilating, often promiscuously, artistic ideas from France, Germany, Russia, the United States, and Japan. He was at the spearhead of the avant-garde and at the center of an ever-changing circle of innovative painters, poets, and actors who, depending on their audience, were either "blind imitators"¹⁸ or "genuine revolutionaries in the arts (and in life)", as he recalled later.¹⁹ But his debt to the cultural tradition of his native Ukraine remained constant.

In November 1917, Burliuk, living in Moscow, co-founded, with Kamensky and Maiakovsky, *Gazeta futuristov* (Newspaper of the Futurists) and early in 1918 worked with Maiakovsky on the script for the film *Ne dlia deneg rodivshiesia* (Not Born for Money). In April 1918, Burliuk and his family started on their long trek eastwards, stopping at Zlatoust, Omsk, Tomsk, Chita, Irkutsk, and finally to Vladivostok, where Burliuk allied with the Futurist group *Tvorchestvo* (Creativity), supported by Nikolai Aseev, Nikolai Chuzhak and Sergei Tretiakov. Throughout these peregrinations, Burliuk continued to paint, publish, lecture, and serve as master of ceremonies for exhibitions, conferences, and theatrical performances.

Accompanied by Palmov, the Czech artist Vaclav Fiala, and the British diplomat Herbert Peacock, Burliuk landed at Tsuruga, Japan, on October 1, 1920. Twelve days later he and Palmov opened the "Russian Painting Exhibition" at the Hoski Pharmaceutical Company Gallery in Tokyo with about five hundred paintings. Two years in Japan did not fail to leave a creative imprint and during the 1920s Burliuk published a number of poetry and prose collections that drew upon his appreciation of the sounds of the Japanese language, seas and mountains, and rituals and ceremonies. But even if Burliuk wrote and painted profuse-

ly in Japan, few of his pictures were indebted to the esthetic traditions of Japanese art, his portraits such as the Morimoto family falling easily into the conventions of the European salon. Some of his evocations of Mt. Fuji are a beautiful exception, but, by and large, his landscapes and seascapes either are impressionistic or, at best, elicit shades of Futurist velocity and Cubist faceting.

On September 2, 1922, Burluyk arrived in New York, which became his adopted home for the next forty-five years. By this time, however, international Futurism had lost much of its vigor: there were New York Dada and the burgeoning Ash Can school, but to the boisterous Burliuk, more closely allied with Kyiv, Moscow, Milan, Paris, and Berlin, the American art scene must have seemed tame and tranquil. On the other hand, this singer of "metallic brilliance", of "displacement, disharmony, disproportion, deconstruction, and dissonance"²⁰ was fascinated by the hustle and bustle of the big city, and his first American paintings and poems describe the crowded streets, the noisy subway, the soaring skyscrapers, and majestic bridges of New York City, and his so-called "Radio Manifestoes" of 1926–27 reflected an almost childish delight in "radio, television, Termenovox, mechanical man ... zeppelins over the Atlantic".²¹

The Ukrainian and Russian avant-garde remained a primary point of reference for Burliuk even in the New World. Many of his American poems and paintings recapture its motifs and concepts, and he was the champion and chaperone of Maiakovsky during the American visit of 1925. Living in Greenwich Village until 1939 and thereafter in Hampton Bays, the affable Burliuk developed a broad social and cultural network of fellow emigres as well as American artists, critics, and collectors. Throughout the 1920s–50s, Burliuk was active as a lecturer, commentator and feuilletoniste, contributing regularly to the emigre press, especially *Russkii golos* (Russian Voice), and publishing monographs (e.g., on Nicholas Roerich in 1929), manifestoes (e.g., *Radio Manifestoes* of 1926–27) and philosophical tracts (e.g., *Entelekhizm*). Between 1930 and 1965 Burluyk and his wife, Marusia, also edited and published their journal, *Color and Rhyme*, an eccentric mix of reviews, old and new poems, memorabilia, reproductions of artworks, and quaint descriptions of family life. Even if historical data presented in *Color and Rhyme* are not always accurate, the magazine is testimony to the creative force and versatility of the Cubo-Futurist era, carrying trenchant descriptions of Pavel Filonov, Kamensky, Livshits,

Maiaikovsky, and other members of the avant-garde as well as references to the radical exhibitions such as the "Jack of Diamonds," the raucous disputes, and the scandalous publications.

Burliuk's style was eclectic and often indiscriminate, but it always expressed the rural vitality and vastness of Hylaea and often the very textures of the paintings resemble its porous soil, ancient geological formations, and antique ceramic and glass artifacts. Furthermore, Burliuk and his colleagues looked for inspiration among local naive painters such as Petro Kovalenko and to the tradition of the anonymous *parsuna* (noble portrait) of the 19th century as well as folk renderings of Ukrainian history such as the recurrent image of Mamai the Cossack.

This type of cordial, rural primitivism can be recognized in the work of other Ukrainian painters of the time such as Kasperovych (cf. *Head of a Girl*) and, later, the Bochukists such as Ivan Padalka (cf. *The Photographer/Фотограф/*) and Vasyl Sedliar (cf. *In a School for Liquidating Illiteracy/В школі ликнея*). It persists with a less endearing innocence in the proletarian Realism of Kostiantyn Yeleva (cf. *Worker's Head/Голос робітника*) and Semen Yoffe (cf. *Shooting Range/У тири/*). By then – the late 1920s and early 1930s – of course, the influence of Burliuk on Ukrainian art was fast waning as uniform political imposition put paid to personal quirk and creative caprice. Had Burliuk stayed in Ukraine, he may well have shared the bitter fate of so many of his contemporary writers and artists.

Oleksandr Bohomazov

If Burliuk, the Cubo-Futurist, was distinguished by extravagance and sociability and his art by its "everythingness"/*всѣчество*,²² Bohomazov, the Cubo-Futurist, was very different in character, spirit and artistic intention. Both men were leaders of the Ukrainian avant-garde, recognized their debt to domestic and foreign conventions, and had much to say about the new art. If Burliuk was an extrovert and a "tourist",²³ Bohomazov was the opposite, traveling little, guarded in his reception of ideas, and contemplating deeply before committing himself to a particular esthetic or social direction.

Bohomazov's treatise, *"Iskusstvo zhivopisi"* [The Art of Painting, 1914], elaborated at Boiarka near Kyiv and indebted to both late Symbolist ideas and innovative Cubo-Futurist theory, is an immediate product of this Ukrainian tolerance and versatility. Even before Ivan Kliun, Malevich, Liubov Popova or Rodchenko,

Bohomazov, in his treatise, reduced the process of painting to its intrinsic elements – line, color, mass, volume, rhythm – while appealing to the esoteric dimensions that informed the abstract thinking of Filonov, Vasili Kandinsky or Mikhailo Matiushin. On the one hand, Bohomazov offered a black square (one year before Malevich did) as the departure-point for the new art; on the other, he drew upon the Symbolist legacy of synaesthesia and the musical analogy:

There are sounds that are clear, rich, powerful....and there are colors that are sad, strident, happy....This is natural, so close to painting, that one calls for the other....Listening to a certain melody and observing a certain landscape, suddenly I noticed how lines and forms were being reinforced and how they were acquiring...great beauty and expressiveness as if what before had appeared without color, suddenly burst out in vivid color.²⁴

The parallels with Kandinsky and other Russian artists such as Nikolai Kulbin, and Matiushin are strong, although it is improbable that Bohomazov was acquainted intimately with their ideas. At most, he would have known of Kandinsky and Kulbin from their contributions to the exhibition and the catalog for Izdebsky's "Salon II" in Odesa and other cities in 1910–11 (e.g. Kandinsky's Russian translation of Arnold Schoenberg's "Parallels in Octaves and Fifths"/*Параллели в октавах и квинтах*) and from Kandinsky's Odesa article "Whither the 'New Art' of 1911".²⁵ Moreover, the catalog contained a translation of Henri Rovel's study of harmony in painting and music which had first appeared in the journal *Les Tendances Nouvelles* two years before (in which Kandinsky had also been active). For reasons still unclear, Bohomazov did not take part in either of Izdebsky's "Salons", but many of his Ukrainian colleagues did, from Archipenko to Vladimir (Volodymyr) Baranov-Rossine, so a safe assumption is that Bohomazov was at least aware of these statements.

At the same time, Bohomazov's paintings and drawings of the mid-1910s with their rapid force-lines and repeated articulations demonstrate – just as Olga Rozanova's do – a clear understanding of Italian Futurism, and if he never saw a painting by Severini or a sculpture by Boccioni, he would have known about the Futurist theories from the Russian translations and from the eager discussions conducted by the Burliuks, Livshits, and, above all, Exter.

Kyiv

Along with Malevich, Exter was one of the few members of the Russian avant-garde to have created a "school." In Kyiv, especially between 1916 and 1919, Exter was in close contact with many young Ukrainian artists, including Andreenko, Boris Aronson, Bohomazov, Oleksandr Khvostenko-Khvostov, Simon Lissim, Meller, Petrytsky, Rabynovych, Tchelitchew, and Tyshler, and some took lessons from her. Many were Jewish and, born in remote parts of Ukraine, aspired – from the very beginning – to leave their local environments and enter a more cosmopolitan cultural community. As a matter of fact, all the major Jewish contributors to modern Russian – and Ukrainian – art – Bakst, Chagall, Iosif Chaikov, Robert Falk, El Lissitzky, David Shterenberg, Iosif Shkolnik, Tyshler – moved from their native towns and villages to Kyiv, Moscow or St. Petersburg/ Petrograd/Leningrad or to Paris and New York, where they tended to achieve their prestige precisely as Soviet or European or American artists rather than as the bearers of local Jewish traditions.

This state of affairs may explain the success of Exter's school in Kyiv in 1917–1919 (and also of Malevich's pedagogical experiments in Vitebsk in 1919–22). The majority of their students were local Jews who esteemed their mentors not only because they were charismatic individuals, but also because they upheld esthetic systems that transcended ethnic folklore. Indeed, just after the Revolution, Exter's Kyiv studio became a point of pilgrimage for many displaced intellectuals (Ukrainian, Russian, and Jewish), including Ilia Erenburg, Livshits, Osip Mandelshtam, Viktor Shklovsky, and Natan Vengrov.

During those turbulent years, Kyiv was an extraordinary center of cultural activity. Cabaret life thrived with hot numbers at the cabarets Bi-Ba-Bo and Junk. Art magazines and literary reviews mushroomed, reflecting the most diverse tendencies – from the weekly *Teatralnaia zhizn* [Theatrical Life] (1918) to the almanac *Germes* [Hermes] (1919).²⁶ Exter presided in the Art Section of the Ministry for Great Russian Affairs, while her friend Elza Kriuger performed Evenings of Dances at the Art Theater. An exhibition of Chinese and Japanese engravings opened at the Society of Art Workers just as Aleksandr Deich announced the end of proletarian art.²⁷ Here was an atmosphere that could only inspire young artists to forget the misery of the shtetl where the "streets are cleaned only sporadically"²⁸ and to experiment at all costs. Logically, therefore, Aronson, Rabynovych, Shyfryn, Tyshler, and others proceeded to follow Exter's Cubist teaching, and their artistic achieve-

ments in studio painting, street decoration, and stage design display a strong debt to this. With the final occupation of Kyiv by the Bolsheviks in 1920, some of Exter's disciples, not least, Bohomazov and Khvostenko-Khvostov, enlisted their artistic talents in the service of politics, designing agit-transport or posters and placards for the UkrROSTA (the propaganda windows of the Ukrainian Telegraph Agency).

In greater or lesser degree, Exter's lyrical adaptation of Cubism served as the common denominator of these artists' styles. For example, there is a striking similarity between the early paintings and theater designs of Meller, Petrytsky, and even Tchelitchew. Petrytsky's costumes of the mid-1920s and Tchelitchew's of 1919–1921 rely on a sculptural, often spiralic structure that brings to mind Exter's costumes for Tairov's productions. At the same time, Petrytsky, at least, referred to his ethnic context, whether in his choice of commission or in his actual introduction of folkloric elements. But he was also concerned with formal combinations and syncopations in sets and costumes, and applied subtle collages of materials – gold paper on cotton prints, geometric motifs on florid backgrounds, etc. Perhaps in this curious dissonance we can detect the very spirit of the Ukrainian avant-garde, at once professional and primitive, constructive and ornamental. As the critic V. Khmury wrote in 1929, Petrytsky gave "decorative functions to constructive deformation,"²⁹ a sentiment that seems particularly valid of his work for the productions at the Berezhil and Franko Theaters in Kyiv and Kharkiv in the 1920s.

Finale

One might argue that perhaps the most engaging achievement of the Ukrainian avant-garde lay not necessarily in its initial contribution to the Cubo-Futurist movement and to the development of abstract painting in the 1910s, but rather its transmutation and emendation of these styles in the late 1920s. If in Moscow and Leningrad the energy of experiment dissipated rapidly beneath the pressure of Heroic Realism, Ukrainian artists continued to explore a radical syntax at least until the early 1930s. One culmination of these final and valiant researches was what Dmytro Horbachov has called "Spectral Expressionsm" and "Mystical Realism", terms that denote the experimental, but figurative, paintings of Yeleva, Palmov, Yoffe, and Sedliar. Here are pictures that rely on foreshortening, translucency, anatomical distortion, and color dissonance to evoke variously – the naturalness of rural

life (Palmov) and the joy of labor (Bohomazov), but also the sinister encroachment of a militaristic regime (cf. Yoffe's Shooting-Range) and a proletarian dictatorship (cf. Yeleva's Worker's Head). The late 1920s and early 1930s were also distinguished by the courageous gestures of Mykhailo Boichuk and the boichukisty who, in synthesizing references to the Italian Quattrocento, French Cubism and indigenous Primitivism, produced remarkable murals such as those for the Lutske Army Barracks near Kyiv. For venturing to highlight Ukrainian motifs in these public commissions, Boichuk and many of his colleagues were accused of being Ukrainian nationalists, and subsequently arrested and executed.

The final iridescence of the Ukrainian (and Russian) avant-garde was seen in Kharkiv, birthplace of many "Russian" Modernists, from Nikolai Akimov to Leonid Brailovsky. In the late 1920s, the magazine *Nova generatsiia*, for example, carrying the banner of Suprematism and Constructivism between 1927 and 1930 (with contributions by Malevich and Matiushin) and the almanac *Avangard* (1929). Yermilov, designer of *Avangard*, was especially active in Kharkiv in the late 1920s, as Olha Lahutenko demonstrates so forcefully in her essay, elaborating his own interpretation and system of Constructivism.

But of momentous importance to the development of the avant-garde in Kharkiv was the sequence of theatrical productions undertaken by directors such as Foregger, Les Kurbas, Samuil Margolin and the artists whom they employed. In 1926 Kurbas moved his Berezh Theater from Kyiv to Kharkiv in a search for an ambience more conducive to artistic experiment, encouraging the Constructivist scenographies of Khvostenko-Khvostov, Meller, and Anatol Petrytsky. Khvostenko-Khvostov's sets and costumes for Smeraldina in the projected production of Sergei Prokofiev's *Love for Three Oranges* communicated the dynamism of that highly charged epoch. As Ihor Ciszewycz has noted:

Kurbas felt the actor should create a memorable transformation on the stage in order that the audience be shocked and in the end, profoundly influenced by it. This transformation technique could be abstract, psychological, stylized, rhythmical, symbolic, metaphysical and numerous other types.³⁰

Coming to the Kharkiv Opera after working for Goleizovsky at the Moscow Chamber Ballet and then designing the production of Nikolai Gogol's *Vii* at the Ivan Franko Ukrainian Dramatic Theater (also in Kharkiv), Petrytsky consolidated his position as a

leader of the Ukrainian avant-garde. Although a Constructivist by inclination, Petrytsky adjusted easily to the needs of a given spectacle and was still willing to use ornament and "illusion" if the production so dictated. Consequently, he had no difficulty in evoking the historical ambience for operas such as *Prince Igor* (Odesa, 1926), *Taras Bulba* (Kyiv, 1927; Kharkiv, 1928), and for the ballet *Le Corsaire* (1926); and he did this while still emphasizing the formal qualities of the piece. He wrote in 1930:

You must....construct the costume from inside, and be guided not just by nice appearances, but also by your relationship to it as a form that is supplementary to the image created by the actor – as one of the components interconnected to the logical mechanics of the whole.³¹

Kharkiv also provided a forum for the Association of Contemporary Artists of Ukraine and sanctioned important monographs such as Khmury's *de luxe* album *Anatol Petritskiy. Teatralni stroi* (1929) and R. Kutepiv's *Novi techii v maliarstvi* (1931).

But time was running out and if Ukraine's great artistic experiments postdated those of Soviet Russia, the political vendetta was merciless, removing many of her most original artists and writers from cultural history. Still, if paintings and poems of the Ukrainian avant-garde were also removed from museums and libraries, some traces persisted. Miraculously, the *Cubo-Futurist worker* by Ivan Kavaleridze (1926), for example, still stands in Slavianohorsk – powerful testimony to the endurance of the Ukrainian avant-garde through the long, subsequent years of oppression, ridicule, and neglect. In rediscovering those errant forces, public exhibition such as "Crossroads" are helping to return a lost mosaic of shining fragments to the Pantheon of international Modernism.

1. The title "Crossroads" is prompted by the title of the book of avant-garde poetry by Mykola Bazhan, Mykhailo Semenko, and Geo Shkuruipii: *Zustrich na perekhresnii stantsii* [Meeting at a Transfer Station], Kiev: Bumerang, 1927 (cover designed by Vladimir Tatlin).

2. M. Mudrak: *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*, Michigan: UMI Research Press, 1986; also see her essay, "Ukrainian Dada? Or Tradition Revisited" in G. Janecek and T. Omuka, eds.: *Eastern Europe and the Dada Orbit*, New York: Hall, 1998, pp. 190–222. Mention should also be made of Valentine Marcade's pioneering history of Ukrainian art, *Art d'Ukraine* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1990), which provided a positive appreciation of the Ukrainian avant-garde. Since then Marcade's and Mudrak's investigations have been supplemented by a number of valuable monographs on modern Ukrainian art, including D. Gorbachov: *Ukrainian Avant-Garde Art 1910a–1930s*, Kiev: Mistetstvo, 1996; Q. Illytskyj: *Ukrainian Futurism 1914–1930*, Harvard: Harvard University Press, 1997; E.

Babaeva: Nashi kollektsionery. Poiski i nakhodki, Kiev: Babaeva, 2000; L. Savitskaia: Na puti obnovleniia. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910-e gody, Kharkov: Eksklyusiv, 2003; and E. Dymshits: 100 proizvedenii iz sobraniia K.I. Grigorishina, Kiev: Staroshchuk, 2004. The irregular issues of *Ukrains'ke mistetstvoznavstvo*, published by the Academy of Sciences in Kiev (1993 onwards), are also valuable sources of information on 20th century Ukrainian art.

3. *Ukrajinska Avantgarda 1910–1930* at the Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990–91; *Dukh Ukraini/Spirit of the Ukraine* at the Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, and other venues, 1991–92; *Avant-Garde and Ukraine* at the Villa Stuck, Munich, 1993; *The Phenomenon of the Ukrainian Avant-Garde 1910–1935* at the Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, and other venues, 2001–02; *Verso lo spazio luce* at the Villa Caldogno, Vicenza, 2004.

4. V. Kostin, ed.: *Kliment Red'ko. Dnevnik. Vospominaniia Stat'i*, Moscow: Svoetskii khudozhnik, 1974, p. 47.

5. D. Burliuk: "Golos Impressionista: V zashchitu zhivipisi". Leaflet distributed at the exhibition "The Link", Kiev, 1908. Partly reprinted in *V mire iskusstv*, Kiev, 1908, No. 14–15, p. 20.

6. Traditionally, this description is ascribed to Vasilii Kandinsky. See the exhibition catalog, *Oils, Watercolors* by David Burliuk, New York: 8th Street Gallery, 1943, p. 4. Burliuk liked to repeat the statement, even embellishing it to "Father of Russian Proletarian Futurism". See D. Burliuk: *Entelekhizm*, New York: Burliuk, 1930, p. 1.

7. B. Livshits: *Polutoraglazii strelets*, Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei, 1933, p. 29. English translation: J. Bowlit: Benedikt Livshits. "The One and a Half-Eyed Archer", Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1977, p. 44.

8. A Efros: *Kamernyi teatr i ego khudozhniki*, Moscow: VTO, 1934, p. XXI.

9. A Baudin and P.–M. Jedryka, eds.: *W. Strzeminski. K. Kobro: "L'espace uniste"*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1977, p. 44.

10. G. Lukomsky: *O drevne-russkom zodchestve Chernigova*, St. Petersburg: 1912; G. Loukomski: *Kiev. Tserkovnaia arkhitektura XI–XIX veka. Vizantiiskoe zodchestvo. Ukrainskoe barokko*, Munich: Orchis, 1923; *Kiev Ville Sainte de Russie*, Paris: Danguin, 1929.

11. G. Lukomski: *Description du Musee Fonde par B. et W. Khanenko a Kiev 1880–1920*, Paris: Povolozky, 1921.

12. D. Merezhkovsky: "O prichinakh upadka i o novykh tekhnikiakh sovremennoi russkoi literatury" (1892) in D. Merezhkovsky: *Polnoe sobranie sochinenii*, St. Petersburg: Sytin, 1914, Vol. 18, p. 180.

13. The movie has not survived. For the reproduction of one frame showing Maksimovich holding Goncharova (or Antonina Privalova) in his arms see M. Calvesi: *L'Arte Moderna*, Milan: Fabbri, 1967, p. 314.

14. On Mikhailo Zhuk see Knizhkovii ovkladinki khudozhnika Mikhaila Zhuka. Catalog of exhibition at the Odessa State Literary Museum, Odessa, 1995.

15. A Krivoshein and A Prakhov, eds.: *Russkoe narodnoe iskusstvo na Vtoroi Vserossiiskoi kustarnoi vystavke v Petrograde v 1913 g.*, Petrograd: Glavnoe upravlenie, 1914. The catalog carried many illustrations in color.

16. See D. Gorbachev: "Exter in Kiev – Kiev in Exter" in *Experiment*, Los Angeles, 1995, No. 1, pp. 299–320.

17. Letter from Vasilii Kamensky to Burliuk dated 23 January, 1927, in D. Burliuk: *Entelekhizm*, New York: Burliuk, 1933, p. 3.

18. I. Chuzhanov: review of the "Link" exhibition in *V mire iskusstv*, 1908, No. 14–16, p. 20.

19. N. Zubkov, ed.: David Burliuk. "Fragmenty iz vospominanii futurista", St. Petersburg: Pushkinsii fond, 1994, p. 14.

20. D. Burliuk: "Faktura" [1913]. English translation by John E. Bowlit in S. Barron and M. Tuchman, eds.: *The Avant-Garde in Russia 1910–1930*. Catalog of exhibition at the Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 76.

21. G. Kelley: exhibition review in *Cleveland Plain Dealer*, 1928, 11 March; reprinted in D. Burliuk, *American Art of Tomorrow*, New York: Mariia Burliuk, 1929, p. 16.

22. "Everythingism" was a movement, supported by Mikhail Le-Dantiu, Mikhail Larionov, Aleksandr Shevchenko and other avant-gardists in 1913–14, according to which the work of art was judged "purely on the basis of one virtue – artistic expertise" (K. Yudina: "M. Le-Dantiu: 'The Painting of Everythingness'" in *Experiment*, 1995, No. 1, p. 205. For further information see J. Bowlit, ed.: "M. Le-Dantiu: 'Zhivopis' vsekov" in *Minushee*, Paris, 1988, No. 5, pp. 183–202.

23. E. McCauseland et al. David Burliuk. Catalog of exhibition at the Lido Galleries, New York, 1962, p. 8.

24. A Bogomazov: "Iskusstvo zhivopisi", typescript (private collection), p. 107. The full text of Bogomazov's treatise was published by Dmitro Gorbachev in *Nauka i kul'tura*, Kiev, 1989, No. 23, pp. 58–66. For a French translation see A.–B. Nakov: *Alexandre Bogomazov*, Catalog of exhibition at the Musee d'Art Moderne, Toulouse, 1991, pp. 1–77 (second section).

25. V. Kandinsky: "Kuda idet 'novoe' iskusstvo" in *Odesskie novosti*, Odessa, 1911, 9 February, p. 3.

26. Of particular importance is the "annual of art and humanistic knowledge" *Germes* (Kiev, 1919; one issue only). This publication carried a cover design by Exter and several reproductions of her works. Other contributors included Ilya Ehrenburg, Nikolai Evreinov, Viacheslav Ivanov, Benedikt Livshits, Vladimir Makkaveisky, and Grigorii Petnikov.

27. A Deich: "Krakh proletarskogo iskusstva" in *Teatral'naia zhizn'*, Kiev, 1918, No. 18, pp. 8–10.

28. L. Rokhlina: *Mestechko Krasnopol'e Mogilevskoi gubernii*, St. Petersburg: Sever, 1909, p. 11.

29. V. Khmury: *Anatol Petritskii. Teatralni stroi*. Kharkov: State Publishing–House, 1929, p. 15.

30. I. Ciszewycz: "The Berezil Theatrical Association and Its Revolutionary Makeup" in *The Berezil Theatre*. Catalog of exhibition organized by the Organization of Modern Ukrainian Artists, New York, 1980, unpaginated.

31. A Petritsky: "Oformleniia stseni suchasnogo teatru" in *Nova generatsiia*, Kharkov, 1930, No. 1, p. 42.

Daria Zelska Darewych

UKRAINIAN ART AND CULTURE THROUGH THE AGES

The pro-democracy Orange Revolution in the autumn of 2004 focused international attention on Ukraine and its people. Prior to this, Ukraine was largely unknown despite becoming independent when the USSR ceased to exist in 1991. Presently most people still know little more than the name of the country and that democracy prevailed over corruption in the presidential elections in December 2004 when hundreds of thousands of citizens staged peaceful demonstrations in Kyiv, the capital city, and elsewhere. Yet, Ukraine's history and rich cultural heritage reach back thousands of years. Modern statehood, however, has been elusive and late in coming. In recent history, except for a brief period of independence in 1918–1920, Ukraine's territory had been under the control of several empires and other countries. Since the Second World War all of Ukraine was part of the Union of Soviet Socialist Republics and was cut off from Western thought and democracy. This was not always the case. For most of its history Ukraine had maintained ties with West European civilization and its achievements which were transformed into distinctly Ukrainian cultural encounters.

Ukraine is located in Eastern Europe and borders on the Black Sea and the Sea of Azov in the south, Russia to the east and north, Belarus to the north, Poland, Slovakia, and Hungary to the west, Romania to the south, and Moldova to the south-west. In the size of its territory it is somewhat larger than France and somewhat smaller than Texas. Its location on the eastern frontiers of European civilization have exposed it to influences from both the West and East, which have been integrated into the indigenous culture.¹

Since prehistoric times native culture has been strongly rooted in an agrarian society which retained a rich ethnographic base well into the 20th century and which is still in evidence. With the introduction of Christianity at the end of the 10th century Ukraine came under the influence of the Byzantine Empire. Later major Western European intellectual and artistic movements infused

local traditions and developments resulting in a uniquely Ukrainian experience which found expression in the art and architecture.

Historical Overview

The territory which constitutes present-day Ukraine has had a long and varied past which began in prehistoric times known primarily through archaeological findings dating back to the Palaeolithic era. It was home to hunters and gatherers, then during the Neolithic era to the Trypillian culture which flourished from about 4,500 B.C., as well as various people referred to by historians as Cimmerians, Scythians, and Sarmatians, who prospered in the territory north of the Black Sea, while the Greeks established colonies along the coastline. By the 7th century, the Eastern Slavs dominated along the Dnipro River including the area around Kyiv. The following centuries saw the rise of the medieval Kyivan State, which according to historian Orest Subtelny was "a mighty political conglomerate well on its way to creating one of the most sophisticated societies and flourishing economies in Europe at the time."² Eventually it expanded to include present-day Central and Western Ukraine (Halychyna [Galicia], Volyn' [Volhynia], and Zakarpattia [Transcarpathia]), and for brief periods it included such distant principalities as Novgorod and Suzdal in present day Russia. Among the stimuli for development and growth was the arrival of the Vikings and relationships with Byzantium, particularly after 988 when Prince Volodymyr the Great of Kyiv proclaimed Christianity as the state religion.

The mighty Kyivan State, already weakened by internal strife, collapsed when the Mongols invaded in the middle of the 13th century. The centre of political power and cultural development shifted westward to the principalities of Halychyna and Volyn', which maintained lively trade relations with central and south-eastern Europe and continued to prosper for another century. King Danylo Halytsky in fact received his crown from Pope Innocent IV in 1253.

In the mid-14th century Ukraine came under the rule of the Grand Prince of Lithuania. After Lithuania's constitutional alliance with Poland in 1569, Ukrainian territories, including Kyiv, were incorporated into the Polish-Lithuanian Commonwealth (Rzeczpospolita). The inclusion of Ukrainians in the Polish-Lithuanian Commonwealth exposed them to greater Western influences, at the same time creating social, religious, and political conflicts, which continued for centuries. Increasingly, power, wealth, and privilege came to be associated with 'Polishness', fuelling resentment, upris-

ings, and revolts among Ukrainians. It should also be remembered that from the 15th century until the mid-18th century the steppe regions bordering the Black Sea were controlled by the Tatars, a Turkic people who came to the region with the Mongol invasion. These vassals of the Ottoman sultan raided Ukrainian villages for captives who were sold into slavery.

Self-governing cities and a strong middle class emerged in the 15th and 16th centuries. Secular church brotherhoods flourished as did the military brotherhood whose members became known as Cossacks (Kozaks). Initially made up of run-away serfs led by minor nobility, Cossacks became a force to be reckoned with. At the Council of Berestia (Brest in present-day Belarus) in 1596 the Metropolitan of Kyiv with many bishops of the Ukrainian Orthodox Church recognized the Pope of Rome rather than the Patriarch of Constantinople, as the head of the Christian Church. This resulted in a religious split of the Ukrainian Church into Uniates (later known as Greek-Catholics and Ukrainian Catholics) and Orthodox. The latter maintained their allegiance to Constantinople and later with the increasing dominance of Russia in the region, to the Patriarch of Moscow. In the decades following the Union of Berestia, Ukraine was torn by religious strife during which Kyiv re-emerged as the centre of Ukrainian Orthodoxy, national consciousness, and learning. Cossack leaders such as Hetman Bohdan Khmelnytsky (1595/6–1657), who led the revolt against Polish oppression in 1648, were instrumental in establishing the Cossack or Hetman State and in fostering Ukrainian self-esteem and identity. In search of foreign allies against the Poles, Khmelnytsky signed the Pereiaslav Treaty with Muscovy in 1654, a treaty which ultimately paved the way for Russian domination of Ukraine. Under Hetman Ivan Mazepa (1687–1709) Ukraine experienced a golden period of development which coincided with the Baroque. Mazepa contributed significantly to the development of religious and cultural institutions and was a great patron of the arts. His alliance with King Charles II of Sweden and subsequent defeat alongside his Swedish allies by the Russian Tsar Peter I at Poltava in 1709, marked the beginning of the decline of the Cossack-Hetman State and the subjugation of Ukrainians by Russia on the one hand and Poland on the other. By the end of the 18th century the Russian government deprived Left-Bank Ukraine of its national self-government, turning it into a Russian province referred to by tsarist authorities as "Little Russia".³

At the beginning of the 19th century the territory of present-day Ukraine was divided between two empires, that of tsarist Russia in the east and Austria-Hungary in

the west. The collapse of the Russian Empire prompted the secession of Ukraine, and in January 1918 an independent Ukrainian state was proclaimed by the Central Rada (Council) in Kyiv. With the impending defeat of the Austro-Hungarian Empire, Western Ukraine claimed its independence November 1, 1918. By a proclamation of January 22, 1919 all regions of Ukraine were unified in a sovereign state. Ukraine's independence, however, was short-lived. After the defeat of the Ukrainian Army by Russian and Polish forces and the resultant partitioning in 1921 at the Conference of Riga, Western Ukraine became part of Poland while Eastern Ukraine was constituted as the Ukrainian Soviet Socialist Republic and in 1922 became part of the Union of Soviet Socialist Republics. Two small sections of Ukraine, Bukovyna and Transcarpathia, became part of Romania and Czechoslovakia respectively.

Starting with the Twelfth Party Congress in 1923, the Communist Party, which ruled the U.S.S.R. introduced a policy of "korenizatsiia" (indigenization). It became known in Ukraine as "ukrainizatsia" (Ukrainization) and was an attempt to gain widespread support from the Ukrainian intelligentsia and peasantry. Attempts were made to recruit Ukrainians into Party ranks by giving them positions in the Communist Party and by supporting Ukrainian culture. This resulted in an unprecedented flourishing of Ukrainian art and literature. The great Stalinist terror ended this policy in the early 1930s with the resulting elimination of the Ukrainian Communist leadership, the destruction of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church and its hierarchs, and the liquidation of most prominent members of the Ukrainian intelligentsia.⁴ To subjugate the Ukrainians fully and to collectivize farming the regime of Joseph Stalin wiped out millions of Ukrainian peasants in the government-enforced famine of 1932–1933.⁵ Millions more perished during World War II and in Stalin's brutal concentration camps.

Western Ukraine was occupied by Soviet forces during World War II from 1939 to 1941, and then by Nazi Germany until 1944 when it became part of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. As a result, it was cut off by the Iron Curtain from the political and cultural influences of Western Europe. Although most of the Ukrainian lands were united finally in the Ukrainian Soviet Socialist Republic, which became a founding member of the United Nations, Soviet Ukraine had little decision-making authority. Power was maintained by the highly centralized Communist Party Central Committee in Moscow. Ukraine was subjected to Russification and to cultural policies which hindered or at

best discouraged the development and growth of Ukrainian culture and art.

At the present time Ukraine has a population of about forty-eight million people of which 77.8% are ethnic Ukrainians. There is a large Russian minority of 17.3%. Several million Ukrainians live in Russia and other former republics of the Soviet Union, while over two million live in the West. Due to a lack of opportunities at home an estimated two million Ukrainians are working outside their homeland, mostly in Western Europe.

There are close to one million Americans of Ukrainian origin residing in the United States and over seven hundred thousand in Canada. Most arrived in three waves starting at the end of the 19th century and continuing into the 20th century. There are also some more recent immigrants from Ukraine, who emigrated since independence in 1991.

Prehistoric Art and Culture

The scope of the present exhibition is limited to the modernist paintings of the beginning of the 20th century. The history of art and culture in Ukraine, however, has its beginnings much earlier, in the prehistoric past of the Palaeolithic era when some of the territory of present-day Ukraine was home to big game hunters. The surviving fragments of engraved mammoth tusks, schematized female figurines decorated with geometric designs, bracelets, and mammoth shoulder blades painted with chevron patterns represent what remains of this primitive culture. The mammoth bone dwellings from Mizyn and Mezhyricha dated 15,000 B.C. are recognized as the oldest surviving structures made by human hands. Other early examples of ritual art include the Mesolithic animal drawings called petroglyphs found in the Kamiana Mohyla.

The Trypillian Culture (known as Cucuteni in Romania and the Czech Republic) flourished during the Neolithic era between the Dnipro and Dnister Rivers from about 4500 to 1500 B.C. It left a legacy of large settlements rich in decorated pottery, anthropomorphic and zoomorphic figurines, as well as implements used to till the land. Stone steles and pottery from the Bronze Age have been found in the steppes. From about the 7th century B.C. the Scythians, renowned for their horsemanship and gold ornaments, dominated a vast area from the Black Sea to present-day Belarus. This area later became known under the Slavs as Rus' and eventually Ukraine. The workmanship and depictions on such masterpieces as the Gold Pectoral found at the Tovsta Mohyla site near Dnipropetrovsk, as well as other treasures unearthed from hundreds of burial mounds point to

a rich ruling class. Herodotus, a fifth century B.C. Greek historian, devoted almost an entire book of his *Histories* (Book IV) to the Scythians.

Some of the oldest surviving paintings are frescoes found in the former Greek colonies, which flourished along the Black Sea from about the 6th century B.C. to the 4th century AD. They were preserved on walls of tombs, like the Taman Barrow in the Crimea (4th cen. B.C.), the barrow from Kerch (2nd cen. B.C.), and the V. Stasov Tomb (2nd cen. AD.). One of the earliest portraits is a head of a young man (4th cen. AD.) from Khersonesus (Chersonessos) rendered on a stone slab in the encaustic technique, and one of the most beautiful, the Head of Demeter (1st cen. AD.) from Kerch.⁶ These provide evidence that the southern shores of Ukraine were part of Classical and Hellenistic cultures which flourished along the seacoast of the Black Sea and Crimea. The earliest Christian frescoes (from the 3rd cen.) and architecture in Ukraine also have been found in the Crimea.⁷

The Medieval Period

In the 10th century particularly after Prince Volodymyr the Great of Kyiv proclaimed Christianity as the official state religion in 988 Ukrainian art and architecture attained a historically documented period of growth and development. Because Ukraine received its religion from Byzantium, the Byzantine impact on its culture was profound and long lasting. Later it was exposed to Catholic influences from Western and Central Europe which also were reflected in the art and architecture.

The finest remaining examples from this period include sacred art which has been preserved on walls of churches and in illuminated manuscripts. Most works are in the Byzantine style introduced by the architects and craftsmen imported by Prince Volodymyr the Great from Byzantium to help establish Eastern-rite Christianity. It is generally acknowledged that with time the Byzantine models were modified and transformed by local traditions and craftsmen. This gave rise to a Byzantine-Ukrainian variant which, in painting, remained dominant until the Baroque period and continued to serve as inspiration to some modernist artists of the 20th century. Its impact on Ukrainian art and architecture can be felt today.

Some of the oldest fragments of frescoes attributed to the Kyiv State period have been discovered in the excavations of the Desiatynna Church (Church of the Tithes) founded in Kyiv by Prince Volodymyr the Great at the end of the 10th century.⁸ The oldest surviving mural paintings and best preserved mosaics are those of St.

Sophia Cathedral in Kyiv built at the beginning of the 11th century by Prince Yaroslav the Wise. The mosaics in the apse and dome, particularly the Oranta, Christ with Apostles, and Christ Pantocrator, served as models for later churches. Stylistically they are close to the second period of Byzantine painting and proof of the close spiritual, cultural and artistic ties with Byzantium. Among the most interesting frescoes from St. Sophia are the secular ones in the staircases of the two towers, in which hunting scenes, musicians, dancers, and acrobats are depicted. Only fragments of frescoes remain from the 10th and 11th century churches in Chernihiv. The 11th century frescoes from the Church of Dormition of the Kyivan Cave Monastery, built in 1073–78 were lost in the explosions set off in 1941 by Communist partisans during the brief period (1941–43) of Nazi occupation.⁹

Some of the frescoes and mosaics of the golden-domed Church of St. Michael, built in 1132, which was demolished by order of the Soviet government in 1934–35, were removed and are to be found in the Museum of St. Sophia Cathedral in Kyiv and at the Tretyakov Gallery in Moscow. In style these 12th century frescoes and mosaics are close to the middle period of Byzantine art. The frescoes of St. Cyril's Church in Kyiv (mid-12th century) are somewhat more realistic, with possible Balkan influences. Romanesque elements are to be found in the portals and reliefs of Sts. Borys and Hlib Church in Chernihiv and in the plan and details of the Church of St. Panteleimon (12th century) in Halych, Western Ukraine.

Portable icons were most likely painted in the 10th to 11th centuries, but none have survived, probably because they fell prey to vandalism and fire or were taken as war booty. The oldest surviving icon from Kyiv, Our Lady of Vyshhorod, generally known as Our Lady of Vladimir (12th century) was of Byzantine origin. It was appropriated by Prince Andrei Bogoliubsky of Suzdal during his invasion and sacking of Kyiv in 1155. It was transferred to Vladimir in present-day Russia, hence its new name. It is of the Eleusa or Virgin of Tenderness type, and depicts the Virgin with Jesus embracing His Mother. This composition became very popular and was repeated throughout the centuries with numerous variations. Our Lady of Vladimir is now found in the Tretyakov Gallery in Moscow as are three other icons identified with Kyiv: the Great Panagia, St. Demetrius of Salonika, and Our Lady of the Caves (ca 1288). The latter portrays not only the Mother of God but also two Kyivan saints, Antonius and Theodosius.

The Great Panagia icon with its beautifully modelled features is thought to be the work of a Kyivan monk by

the name of Alimpii whose biography appears in the Cave Monastery Chronicle and who died in 1114. A 13th century icon of Sts. Borys and Hlib is now in the Kyiv Museum of Russian Art. Characteristics common to most of these icons of the Kyivan School include: stylization, frontality of depiction, little depth, inverse perspective, elongation, and a static composition typical of the Byzantine prototypes.

Illuminated manuscripts from the 11th century also provide examples of early painting. These include illuminations in the Ostromyr Gospel (1056–57), Isbornyk Sviatoslava (1073), where a group portrait of Prince Sviatoslav and his family appear, and the Psalter Gertrudy or Trier Psalter (1078–87) which contains not only pictures of the apostles, but also those of Prince Yaropolk and his wife. Like the icons, the illuminated manuscripts follow Byzantine models, but at the same time reveal an attempt at individualization of facial features, particularly of royalty.

The Mongol invasion had a devastating affect on cultural developments. Only a few works of art and architecture, mostly in Western Ukraine, survived the turbulent years. In architecture, these include several fortified castles such as Khotyn, Kamianets Podil's'kyi, Ostrih, and Luts'k which were constructed following Western European models, often by imported engineers. Others like the fortress in Bilhorod were more typical of Moslem architecture of the Ottoman Empire. Among the surviving paintings are the frescoes in the rotunda chapel in Horiany in Transcarpathian Ukraine and the 15th century frescoes of the Armenian Cathedral in Lviv built in 1363.¹⁰

Of the surviving icons two of the better known are those of St. George from the village of Stanyl' and Our Lady of Volyn' (end of 13th-beginning of 14th century), both in the Byzantine-Ukrainian tradition of icon painting, but with local variations. The depiction of St. George on a black horse is not only unusual, but also indicative of the liberties local artists took in the rendering of traditional icon themes and colours. Prototypes for the sternness of facial expression of Our Lady of Volyn may be traced to Bulgarian icons.

The strife and instability of the times did not foster masonry construction of churches and lavish decoration of interiors. By the 14th century, the themes depicted earlier in wall murals were transferred to icons painted on panels and installed in iconostases. These were wooden screens which separated the sanctuary from the main body of the church and the people. None of these early iconostases have survived, but some of the icons from the 15th and 16th centuries have. They include

icons from the Deesis Range and the holy feast days from Vanivtsi, as well as icons of the Passion of Christ and the Last Judgement, themes that had previously been found on the north and west walls of churches. These mark the emergence of a Galician school of icon painting, where adherence to Byzantine iconography was tempered with personal interpretations, less rigidity in the construction of forms, and Western European influences. For example, in the Virgin Hodegetria icon from Krasiv (15th cen.), the Virgin's face is considerably rounder and more in keeping with those of local models, while Jesus has been given an embroidered shirt typical of folk dress. Other folk art elements appeared, such as the ornamentation of the bed and linens in the icon of the Nativity of the Virgin from Nova Ves' (15th cen.). Gothic elements may be detected in the architectural renderings of some of the icons as in St. Paraskeva from Korchyn (late 15th cen.). In the Last Judgement icon from Bahnovaty (16th cen.), groups of different nationalities are portrayed in contemporary dress typical of their ethnic origin and occupation and there is an attempt at three dimensional modelling of form.

The Renaissance

The Renaissance which originated in Italy in the 15th century did not reach Ukraine until the beginning of the 16th century. It was most strongly felt in architecture and sculpture. This was particularly so in Western Ukraine, which was then under Polish domination, where imported Italian and German architects and sculptors were commissioned to build the residences around town squares which altered the appearance of such cities as Lviv and Buchach. Although in the beginning, the Renaissance style had less effect on painting, gradually icons began to lose their rigidity and schematized depictions in favour of realistic renderings of volume, anatomy, and space. This was at first apparent only in the modelling of facial features, as in Christ Pantocrator (late 15th cen.) from Starychi, Lviv Region, and in the icon of the Mother of God (1599), also from the Lviv Region. Later local landscapes replaced the traditional stylized rocks and architecture, as in Transfiguration (1575) from Yabluniv and Passion of Christ (1593) from the village of Velyke with its depiction of the Carpathian scenery. Evidence of the Renaissance may be seen in the wood carving and paintings of the Piatnyts'kyi iconostasis (1644) in the three-dimensional, tonal modelling of faces and drapery, in the space shown in perspective, and in the compositions. The Nativity of the Virgin Mary icon has much more in common with Western European depictions of this sub-

ject than the Byzantine Ukrainian prototypes. The major icons continue to show greater adherence to local traditions, particularly in the gilded and embossed backgrounds and stylized garments.

Johann Gutenberg's invention of printing with movable type in mid-15th century, which made the spread of learning more rapid, did not reach Ukraine until the latter part of the 16th century. The printing press was introduced to Western Ukraine by Ivan Fedoriv with the printing of the first Apostle in 1574. The Ostrih Bible followed in 1580–81.¹¹ Both were accompanied by engraved frontispieces and illustrations in which Western European models prevailed. Similar engraving practices were continued in Kyiv by the Kyivan Cave Monastery and Mohyla Academy Print Workshops. Both workshops contributed to the propagation of engraved Renaissance illustrations which served as models not only for engravers, but also for icon painters. At the same time the tradition of illuminated manuscripts did not disappear entirely. One of the most beautiful illuminated manuscripts on parchment, the Peresopnytsia Gospel (1555–61), has four full-page illuminations of the Evangelists and numerous lavish decorations. The composition is traditional, but the rendering of the figures and the ornamental borders show elements of realism and influences of the Renaissance in the plant motifs and putti. The Peresopnytsia Gospel has the distinction of being the first gospel written in vernacular Ukrainian as opposed to Church Slavonic. Since independence the Peresopnytsia Gospel has been used in the swearing-in ceremonies of all three presidents of Ukraine.

The establishment of free cities coupled with the growth of the middle class advanced the emergence of secular patronage of the arts. Church patronage, however, remained strong, as evidenced by the formation of Orthodox Church Brotherhoods and the activities of Petro Mohyla, Metropolitan of Kyiv. Mohyla was a patron of the arts, who rebuilt ruined Medieval churches and established a school of higher learning later known as the Mohyla Academy, through which Ukrainian culture was infused with Western scholarship and learning.

Despite the fact that portrait painting as a separate genre emerged in the late 16th century with the spread of the Renaissance and the growth of a rich middle class, it did not become widespread in Ukraine until the Baroque period. Initially it was strongly influenced by icon traditions and religious practices. Hence some of the earliest portraits are of the donor type meant to be displayed in churches, like that of Jan Herbut (ca 1578) from Lviv. It shows him in a prayerful, kneeling pose with his coat of arms and his face and hands accented with

three-dimensional modelling which echo Flemish Renaissance portraiture. His dark robes, silhouetted against a greenish background, however, are rendered in the flattened manner of old icons. Somewhat later Konstantyn Korniakt, also from Lviv (1630s), is shown standing in a prayerful pose before a Crucifixion, as was the custom in Western European art. He is depicted more three-dimensionally, but the composition remains static. There were also memorial likenesses for coffins painted on wood or metal panels. One of the most sensitive and beautifully modelled, Portrait of Varvara Lanhysh (1635), was painted in oils on an oval piece of metal. Of the portraits painted on banners and used at funerals the one of Konstantyn Korniakt (1603) is an outstanding example. Portrait of Fedia Stefanyk (1618) is a good example of the small votive pictures with unsophisticated portrayals of dead individuals.

In Eastern Ukraine realistic portrayals of donors were at first part of the composition of icons, as in the Crucifixion with a Portrait of L. Svichka and in Pokrova (Protectress) with a portrait of Hetman Bohdan Khmelnytsky and Tsar Aleksei Mikhailovich of Muscovy along with some dignitaries under the mantle of the Mother of God (both 17th century).

The Golden Age of Ukrainian Art: The Cossack Baroque

The Baroque reached Ukraine relatively early. By the mid-17th century, it had become well established and popular among the secular and religious leaders. It dominated artistic and intellectual expression until the late 18th century. The evolution of the Baroque in Ukraine was affected by Western cultural and intellectual currents, which were disseminated by the Catholic Polish authorities, the missionary zeal of the Jesuits, the rise of the Orthodox lay brotherhoods, and the patronage of the Cossack (Kozak) leadership. Institutions of higher learning and the establishment of the Engraving Workshops of the Kyivan Cave Monastery with its collection of literature and "kuzhbushks" (albums of Western illustrations) were helpful in propagating Western European images and models. During the 17th century the proliferation of the Baroque coincided with the establishment of an autonomous Cossack-Hetman State in Left Bank Ukraine and the resultant flowering of Ukrainian art and architecture. Because it emphasized grandeur and sumptuousness, the Baroque appealed to the Cossack elite. Known in Ukraine as Cossack or Ukrainian Baroque, the new style symbolized the self-confidence and national aspirations of the period and was strongly supported by Cossack leaders, particularly

Hetman Ivan Mazepa, a great patron of the arts. The Ukrainian Orthodox Church, which opposed the Latinizing attempts of the Jesuits and Poland, also succumbed to the Baroque. The centre of cultural life in Ukraine shifted from Western Ukraine back to Kyiv and the Dniro River regions, where the political and military powers were now concentrated.

Baroque's highest achievements were in architecture, both secular and religious. It involved extensive rebuilding of the remaining medieval churches including St. Sophia and St. Michael of the Golden Domes in Kyiv and the construction of new churches and monasteries, such as the Church of Epiphany of the Brotherhood Monastery (1690) and St. Nicholas Cathedral (1696) in Kyiv. Hetman Mazepa alone has been credited with restoring or constructing about 20 churches. Multiple pear-shaped cupolas which do not extend beyond the supporting drum are the dominant feature of Ukrainian Baroque church architecture.

Secular architecture has not survived as well as the churches. This is particularly true of fortifications, but also the case with palaces of Hetman Khmelnytsky in Chyhyryn and Subotiv and those of Hetman Mazepa in Baturyn, which was destroyed by the Russian Tsar Peter the Great in 1709.

One of the most interesting surviving buildings is the Mazepa House or the House of Y. Lyzohub, as it is currently called. Built in the 18th century in Chernihiv, it served as an army headquarters during the reign of Mazepa. It is rectangular in plan and has a Baroque articulation of exterior walls, which are broken by engaged columns and pilasters and decorated with niches and triangular pediments. Another surviving Baroque building in Chernihiv is the Collegium of Chernihiv founded by Hetman Mazepa between 1700–1702. Its most interesting feature is the high undulating tower crowned by a cupola.

The Kyiv Academy Building was restored and enlarged by Hetman Mazepa in 1704. The hipped roof was typically Baroque as were the ornamental details. The building underwent several major reconstructions, which have greatly altered its original Baroque appearance. Presently it houses the National University of Kyiv-Mohyla Academy, the first private university in independent Ukraine.

Stepan Kovnir (1695–1786) was responsible for the construction of the Kovnirivskyi Buildings (1724–1727) in the eastern part of the Monastery of the Caves. They included a printing shop, bookstore, and a bakery. After a fire, he had to rebuild the complex between 1746–1773 uniting the buildings with a

wall of Baroque pediments of different shapes and details.

Some of the palaces in western Ukraine, mostly build by Polish aristocracy, have survived to this day albeit not in good condition. This includes the palace in Pidhirtsi (1654) in Lviv region, which is a transition building combining both Renaissance and Baroque elements.

Under the impact of the Baroque, Byzantine traditions of icon painting were finally slowly replaced by realistically rendered figures in dynamic compositions and dramatic poses as in the seventeen by twenty-two metres iconostasis in the Church of Transfiguration in the village of Velyki Sorochyntsi (1730s). The Baroque iconostases became lavish, many-tiered, gilded, and elaborately carved architectural screens. Unfortunately many of them were destroyed by Soviet authorities in the 1930s while others were allowed to deteriorate through neglect.

Two of the better known Baroque icon painters from Western Ukraine were Ivan Rutkovych, a distinguished iconographer of the Zhovkva Art Centre, who painted the icons of the Church of Nativity in Zhovkva (presently Nesteriv), now in the Church of Skvariava-Nova, and Yov Kondzelevych who worked on the iconostasis of the Maniava Heritage Monastery, later moved to the Holy Trinity Church in Bohorodchany. Both artists were influenced by Western European religious painting and iconography, as may be seen from the selection of themes, composition, and realistic rendering of Christ by the Well from the iconostasis in Skvariava-Nova (1696–1699).

The Baroque encouraged the introduction of secular themes, dynamic compositions, illusionistic deep space, descriptive colours, and realistic representations prevalent in Western European art. Thematically, painting expanded to include a variety of portraits, battle and genre scenes, as well as historical compositions. Secular portraiture appeared, particularly the "parsunnyi" or representative, formal type. This included portraits of the aristocracy (K. Zbaratsky, 1620) or Cossack leaders (Hetman J. Samiilovych, 1674), portrayed in rich attire and formal poses against a background reaffirming their official status. Many portraits of Cossack hetmans were painted and widely copied. Prominent churchmen were portrayed in full length portraits with their regalia of office and a Crucifixion. Family portraits mirrored social and historical changes which were reflected in the compositions and manner of painting. For example, in the double portrait, Colonel Semen Ivanovych Sulyma and his wife, Paraska Vasylyvna Sulyma (1754) are depicted in the elaborate dress of Cossack leaders while their son and his wife (1780s) are shown as typical courtiers.

Polish magnates, as well as Cossack aristocracy commissioned paintings of battles and historical themes. These often decorated ceilings of residences and palaces, whereas among the common people, a new type of picture depicting a Cossack playing a bandura¹² and known as Kozak Mamai became popular. The cross-legged sitting pose of Kozak Mamai may be seen as a Turkish influence.

From Neo-Classicism and Romanticism to Realism

By the end of the 18th century the failure of the revolts against Poland in Right-Bank Ukraine and the liquidation of Ukrainian autonomy in 1781 by tsarist Russia in Left-Bank Ukraine resulted in widespread cultural stagnation. Neo-Classicism in Ukraine coincided with the steady decline of the Cossack State after the defeat of Hetman Mazepa at Poltava in 1709 and the eventual annexation of Eastern and Central Ukraine by Russia. The loss of political autonomy included loss of cultural independence. The Russian Empire decreed that all new buildings, secular and ecclesiastical had to be approved centrally from St. Petersburg, and the style which was favoured was Neo-Classicism.

From the late 18th century Ukrainians lived under two empires: the Russian in Central and Eastern Ukraine and the Hapsburg or Austro-Hungarian Empire in south-western Ukraine. The Hapsburgs also favoured Neo-Classicism because it represented the latest trend in art and architecture. Both the Hapsburg and Russian Empires imported artists and architects trained in Italy, France, and Austria to carry out commissions throughout their lands. At the same time some talented Ukrainian artists left to receive their education at the Art Academies of Vienna, Rome, Paris, and the newly opened Art Academy in St. Petersburg (1758). The talent drain was particularly strong in the case of artists who studied and stayed in Russia. They attained great recognition there and often are referred to as Russian artists.

Some of the better known Ukrainian artists, who contributed significantly to the development of Russian art, included Anton Losenko, the first rector of the Art Academy; Ivan Sablukov (Sabluchok), a professor of the Academy, who returned to Kharkiv in 1767 to head the Department of Fine Arts at the Kharkiv Collegium; and Dmytro Levytsky (1735/7–1822), one of the greatest portraitists of his time, a professor at the Academy and court painter to Catherine II. Volodymyr Borovykovsky (1757–1825), who came from a family of Ukrainian icon painters, also made his reputation as a society portraitist in St. Petersburg. At first he was influenced by the informal English portraits and later by French Classicism.

This departure of Ukrainian artists for St. Petersburg deprived Ukrainian art of its most creative talents.

An exception to this was Taras Shevchenko (1814–1861), the revered poet of Ukraine. Born a serf, his freedom was purchased by friends who recognized his talents. He graduated from the Art Academy in St. Petersburg but devoted most of his writing and painting to Ukrainian themes. Shevchenko has been credited with reviving Ukrainian painting and etching. Although trained in the academic, classical style, Shevchenko was able to move beyond the stereotypical historical and mythological subject matter to realistic renderings of ethnographic themes and genre scenes, which depicted the suffering of abandoned young women (Kateryna, 1843) and expressed veiled criticism of the lack of personal, community, and national freedom under Russian domination ("Picturesque Ukraine" series of etchings, 1843). Shevchenko also painted numerous portraits, self-portraits, and landscapes which recorded the architectural monuments of Ukraine. He was imprisoned by tsarist authorities for poetry critical of the regime and its injustices, as well as his pro-Ukrainian position. While serving his sentence of forced military service in remote areas of the Caspian Sea, Shevchenko depicted Khirgiz life and the surrounding countryside despite a prohibition to paint and write. He also painted images of the degrading system of tsarist prisons, which were the first pictorial indictment of the horrors of Russian army life and punishment. He did so in the series called "Parable of the Prodigal Son", particularly in the three works *In Prison*, *In the Stocks*, and *Running the Gauntlet* (1856). Shevchenko was also concerned with formal problems of light and dark and kindled an interest in Ukrainian subject matter among several Russian artists. His contributions to the development of Ukrainian art have long been overshadowed by his fame as the bard of Ukraine.

It was during the 19th century that landscape painting appeared as an independent genre, and not only in the work of Shevchenko. Inspired by Romanticism and its interest in ethnographic traditions, Ivan Soshenko recorded the pastoral settings of rural scenery in paintings like *Boys Fishing* (1857). Landscape predominated in the work of Arkhyt Kuiindzhi, who was of Greek origin but devoted much of his work to depicting the romanticized Ukrainian landscape (*Moonlit Night on the Dnipro River*,

1880). Ivan Aivazovsky, of Armenian origin, became famous for his seascapes of the Black Sea. Serhii Vasylykivsky and Serhii Svitoslavsky devoted their efforts to depicting the Ukrainian rural scenery at its most picturesque.

The interest in ethnographic subject matter stimulated some artists to paint portraits of peasants in embroidered shirts such as Vasyl Tropinin's *Girl from Podillia* (1804–12). A romantic idealism was reflected in the portraits of Apollon Mokrytsky, particularly in *Artist's Wife* (1835), as well as in Havrylo Vas'ko's portrayal of *Youth from the Tomariv Family* (1847) and Andrii Horonovych's *Portrait of Vasyl Tarnovsky* (n.d.).

As many Ukrainian artists continued to pursue art studies in Russia, it was inevitable that they would come under the influence of the Society of Travelling Art Exhibitions or "Peredvyzhnyky" (known as Travellers or Wanderers) formed in 1870 in St. Petersburg by artists who were opposed to the conservative classical traditions of the Russian Art Academy. The "peredvyzhnyky" advocated ideological realism with a message for the general public in which the peasant served as the embodiment of the people and their chief inspiration. This helped stimulate the continuing prevalence of ethnographic genre scenes in Ukrainian painting. Among the artists born in Ukraine who became active in the Society were Illia Repin, Mykola Ge, AKuiindzhi, as well as Mykola Kuznetsov and Kyriak Kostandi. Not all of them, however, remained committed to the "peredvyzhnyky"; some made peace with the Academy.

In the latter part of the 19th century awakening national consciousness stimulated artists to depict Ukraine's past, particularly the Cossack period, seen in the work of Ambrosii Zhdakha, whose paintings illustrated folk songs, Fotii Krasytzky who is best remembered for *Guest from Zaporizhzhia*, Opanas Slaktion who painted a series of Cossack portraits, and Mykola Pymonenko who romanticized Cossack life and painted village genre scenes. Mykola Samokysh was primarily known for his numerous Cossack battle scenes like *Mounted Cossack* (1889).

Other artists such as Solomon Kyshynivsky, concerned with social issues, represented realistic portrayals of existing conditions as in the painting *In Prison* (1897). In some of his paintings Kostiantyn Trutovsky depicted the miserable conditions of life of the poor peasants as in *Sickbed*, (1883) which shows three generations: a child in rags, a sick mother in bed, and a frail grandmother.

In Western Ukraine, which became part of the Austrian Empire in the late 18th century, artists remained within the art academy traditions of Vienna, Warsaw, and Krakow, where some of them had studied. There were strong infusions of Ukrainian elements which paralleled both developments in literature and the general awakenings of national consciousness. Luka Dolynsky, whose religious and secular paintings resem-

ble Western classical models, as well as Kornylo Ustyianovych, and Teofil Kopystynsky all depicted rural life with an emphasis on romanticized ethnographic subject matter. Mykola Ivasiuk became known for his panoramic, historical canvases (*Arrival of Hetman B. Khmelnytsky in Kyiv* (1892–1912), whereas Anton Manastyrsky painted representational landscapes and genre scenes, as did Osyp Kurylas.

Neo-Classicism was most prevalent in architecture and palaces provide some interesting examples. One that has survived, albeit in a state of decay, is the Rozumovsky Palace in Baturyn commissioned by the last hetman of Ukraine, Kyrylo Rozumovsky, and built by Charles Cameron in 1787. It was designed in the Palladian tradition with colonnaded portico and pediment over a rusticated basement.

The University of Kyiv (1837–1843) was designed by V. Beretti. The main facade is accented by a projecting portico on a rusticated base with eight Ionic columns, but without the traditional triangular pediment. The Stefanyk Library (1826–1844) is one of the finest examples in Lviv. It was designed by the Swiss architect, P. Nobile, with a portico consisting of four Corinthian columns and a temple-like facade.

Of the known parks only Sofiivka in Uman and Oleksandria in Bila Tserkva have survived. They are a combination of cultivated landscape with a more natural environment typical of English gardens, which act as settings for architecture and sculpture in the form of temples, colonnades, grottos, and bridges over artificial falls and lakes. The classical elements and artificially created ruins are part of the picturesque and romantic attitude towards nature.

In sculpture the classical balance, serenity, and clarity of Neo-Classicism replaced the expressiveness and dynamism of the Baroque. With the unprecedented emphasis on civic architecture and town planning a need arose for secular sculpture. The four fountains in Rynok (market) Square in Lviv portray Roman gods and goddesses: Neptune, Amphitrite, Diana, and Adonis. In Kyiv the famous landmark statue of St. Volodymyr (1853) overlooking the Dnipro River, is the most popular example of Neo-Classical sculpture in the city.

The second half of the 18th century saw the growth of several new towns in the south of Ukraine: Kherson (1778), Mariupol (1779), Oleksandrivsk presently Zaporizhia (1783), Katerynoslav now Dnipropetrovske (1787), Mykolaiv (1789), and Odesa (1794). Plans for these towns and cities were centrally drawn up in St. Petersburg and at times showed complete disregard for local conditions and environment. However, regular

town planning was introduced along a pattern of grids with a central square at the intersection of major roads as in Mykolaiv or in a radial or semi-radial pattern as in Katerynoslav and Odesa. Odesa was particularly well planned in keeping with the natural harbour and port facilities. Along the seashore a boulevard lined with classical buildings, which form a semi-circular plaza opening to the harbour, was constructed. An impressive flight of stone steps leads from the Neo-Classical monument of Duc de Richelieu (the first major of Odesa) towards the seashore and unifies the city with the Black Sea.¹³

Impressionism and Post-Impressionism

Impressionism, which originated in Paris in 1872, had an impact on the work of several Kyiv artists who at the end of the 19th century had worked in Paris. As a result, a new interest in intimate glimpses of mundane subject matter and urban scenery appeared in such paintings as Petro Levchenko's *Reading a Letter* and Oleksander Murashko's *Flower Vendors*. Above all else it altered the palette and changed the touch of most artists for many years to come. In Western Ukraine, Impressionism influenced the work of Ivan Trush, although for the most part he remained a realist painter, as well as Olena Kulchytska, Modest Sosenko, and Yaroslav Pstrak.

While the artists in Western Ukraine remained under the influence of Western European art movements, many of those working in Kyiv, Kharkiv, and Odesa retained ties with Moscow and St. Petersburg. Yuri Narbut, who explored the possibilities of adapting folk ornamentation in his work, and Pavlo Volodydyn were influenced by the World of Art artists in St. Petersburg, who in turn were enthusiasts of French art. Symbolism and Art Nouveau, as well as Ukrainian art, had an impact on the early work of Petro Kholodny, Sr. Vasyl Krychevsky, who first gained recognition for his *Poltava Zemstvo Building* (1903), was interested in the Arts and Crafts movement. He designed the exterior and interior of the building in the spirit of traditional Ukrainian folk architecture and art, using local materials and craftsmen, thus initiated a revival of Ukrainian architecture.

Cubism, Futurism, and Cubo-Futurism

In 1908 David Burliuk organized "Zveno" (Link), the first exhibit in Kyiv to challenge the prevailing outmoded realist trends of the "peredvyzhnyky", and promoted the latest innovations in art. Cubism and Futurism reached Ukraine soon after its inception in Paris. Alexandra Exter, who travelled extensively and studied in Paris, has been credited with introducing Cubism to Kyiv. Bridge (Sevre), 1912 is indicative of her grasp of Analytical

Cubism. Oleksander Bohomazov created Futurist drawings and paintings such as *Steam Locomotive* (1915) and *Fire in Kyiv* (1916) emphasizing the machine aesthetic, speed, and lines of force. Cubo-Futurism in Ukraine, like its counterpart in Russia, was a peculiar synthesis of French Cubism and Italian Futurism and it found fertile soil among some of the Ukrainian artists such as Kazymyr Malevich, Vasyl Yermilov (V. Yermilov), and O. Bohomazov.

Exhibitions of new art were organized in Kyiv, Kharkiv, and Odesa while at the same time both Burliuk brothers exhibited with *Der Blaue Reiter* in 1911 in Munich. Vasily Kandinsky, a Russian who grew up in Odesa and was a member of the Association of South Rus' Artists, continued to exhibit with the group, even though he was working in Germany. He also took part in the International Salons organized by the sculptor, Vladimir Izdebsky in Odessa in 1909 and 1910. The two Izdebsky exhibits included works by Ukrainian, Russian, German, Italian, and French artists representative of Impressionism, Post-Impressionism, Symbolism, Fauvism, and Expressionism.

Avant-garde Art

Artists born in Ukraine, as well as those who considered themselves Ukrainian by nationality, were among the creators of the Russian Avant-garde movement at the beginning of the 20th century. The most prominent of these were David (Davyd) Burliuk, Vladimir (Volodymyr) Burliuk, Alexandra Exter (Oleksandra Ekster), K. Malevich (Malevych), and Vladimir Baranoff-Rossine, all of whom were born in Ukraine, as well as Vladimir Tatlin, who was raised in Kharkiv and considered himself Ukrainian. Malevich invented Suprematism and Tatlin became the father of Constructivism after they had left Ukraine and settled in Russia, but both returned to teach in Kyiv in the late 1920s when the artistic atmosphere in Russia became oppressive. Avant-garde art continued to prosper in Ukraine throughout the 1920s as may be seen from the work of V. Yermilov, O. Bohomazov, Anatole Petrytsky, V. Vadym Meller, Viktor Palmov, and others.

In the 1920s the Pan-Futurists, assembled around Mykhailo Semenko and the *Nova generatsia* (New Generation) journal, who aspired to lifting the shackles of insular thought patterns by integrating the arts to create poezo-paintings.¹⁴

National Rebirth

The brief period of Ukrainian independence saw the opening of the Ukrainian Art Academy in Kyiv in 1917 which made it possible for artists to pursue advanced art

training in their homeland. Vasyl Krychevsky, the renowned architect credited with being the father of the Ukrainian architectural revival and a versatile and talented artist, became its first rector. One of the most influential teachers was Mykhailo Boichuk, who revived fresco painting and aspired to develop an art for the masses based on Ukrainian traditions and Western models. Boichuk remained on the faculty when the Art Academy was turned into the Kyiv Art Institute by the Communist regime in 1922. He succeeded in gathering quite a following of students and colleagues who eagerly responded to the policy of Ukrainization with calls to seek inspiration in Ukrainian medieval frescoes and icons, folk art, as well as in early Italian Renaissance paintings, rather than in the Russian "peredvyzhnyky" favoured by the Communist leadership in the late twenties. This contributed to Boichuk's arrest and liquidation during Stalin's reign of terror in the 1930s.¹⁵ His followers, known as Boichukisty, included his brother T. Boichuk, his wife Sofiia Nalepinska-Boichuk, Oksana Pavlenko, Vasyl Sedliar, Ivan Padalka, Antonina Ivanova, Manuil Shekhtman, Mykola Rokytsky and others. Several of them including his wife were arrested and executed in 1937, others were sent to concentration camps.¹⁶

Fedir Krychevsky, who took over as rector of the Ukrainian Art Academy and continued to teach there was influenced by Impressionist colours, Post-Impressionism, and Expressionism. Those who continued to adhere to realistic depictions included Mykhailo Kozyk, Hryhorii Svitlychny, Semen Prokhorov, and Mykhailo Sharonov.

During the period of Ukrainization in the 1920s, however, a variety of styles flourished, as did a number of different artistic groups.¹⁷ Some of the artists that followed modern trends and participated in the avant-garde were concerned with Cubo-Futurism and Constructivism like V. Yermilov in Kharkiv, and O. Bohomazov, V. Palmov, and A. Petrytsky in Kyiv. Petrytsky, an avant-garde theatrical designer, painted over a hundred portraits of Ukrainian personalities, most of which were destroyed in the 1930s. Others like V. Meller and Kostiantyn Piskorsky experimented with abstraction, while Mykhailo Zhuk, and Yukhym Mykhailiv continued the traditions of the Symbolists.

The Interwar Period in Western Ukraine

With the defeat of the Ukrainian Army and the resultant partitioning of Ukraine in 1921 at the Conference in Riga, Western Ukraine (Halychyna and Volyn') came under the dominance of Poland while Eastern and Central Ukraine became part of the USSR.

In Western Ukraine the most prominent Lviv artist was Oleksa Novakivsky, a graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow, who began as an Impressionist, but was attracted by French Post-Impressionism and Expressionism. He painted numerous self-portraits, portraits of his wife and friends, as well as legendary figures (Dovbush, 1931), landscapes (Mount Hregit, 1931), and still life compositions in vibrant colours and with swirling brushstrokes. From 1923 to 1935 through his art school in Lviv under the patronage of Metropolitan Andrei Sheptytsky, the Primate of the Ukrainian Catholic Church, Novakivsky shaped a whole generation of future artists such as Mykhailo Moroz, Sviatoslav Hordynsky, Myron Levytsky, Ivanna Nyzhnyk-Vynnykiv, Edvard Kozak, and others, who went on to explore a variety of modernist trends.

Other artists who worked in Lviv between the wars included Roman Selsky, who experimented with Surrealism, while Mykola Butovych, Pavlo Kovzhun, and Robert Lisovsky, expatriates from Eastern Ukraine, explored Cubism, Constructivism, and abstraction, as well as Yaroslava Muzyka whose work echoes German Expressionism. The revival of the Neo-Byzantine style of church decoration in Western Ukraine was encouraged by Metropolitan A Sheptytsky, a great patron of the arts. It was put into practice by Mykhailo Osinchuk, Vasyl Diadnyiuk, and Yulian Butsmaniuk, some of whom later emigrated to North America where they continued the Neo-Byzantine traditions.

The newly established Association of Independent Ukrainian Artists (ANUM) brought the latest trends in Western European art to Lviv by organizing an international exhibition in 1932. It included works by Ukrainian artists working in France such as Aleksander Archipenko (Arkhypenko), Mykhailo Andriienko-Nechytailo, Vasyl Khmeliuk, Alexis Gritchenko (Oleksii Hryshchenko), as well as works by Picasso, Derain, Chagall, Modigliani, Zadkine, Severini, and Tozzi. It has been estimated that in the 1930s there were about thirty Ukrainian artists working abroad, mostly in Paris, Munich, Berlin, Prague, and Warsaw. They helped artists in Western Ukraine keep abreast of the newest developments in Western and Central Europe. Among those working in Warsaw were Petro Kholodny Jr., Petro Mehyk, and Petro Andrusiv, all of whom later emigrated to the USA. In 1924 the Ukrainian Plastic Arts Studio was established in Prague which brought together artists, art historians (Dmytro Antonovych) and students such as Ivan Kulets and Halyna Mazepa, both of whom explored Cubism and abstraction. Of the more prominent painters who settled in France, Sophia Levytska worked in a Post-

Impressionist manner and took part in Cubist exhibitions while A. Gritchenko/Hryshchenko and V. Khmeliuk painted in an expressionist manner. M. Andriienko-Nechytailo used Cubist and Constructivist elements in his non-objective compositions. Others who worked in Paris in a variety of figurative styles included Severyn Borachok, Sofia Zarytska, Mykola Krychevsky, Petro Omelchenko, Vasyl Perebyinis, V. Palisadiv and Mykola Hlushchenko, who returned to the Soviet Union in 1936.

The best known Ukrainian artist, of course, was the sculptor A. Archipenko, who studied art in Kyiv before settling in Paris in 1908. He was an active participant in the development of Cubist sculpture and a great innovator of international stature. Credited with creating a new idiom in modern sculpture, he opened plastic form (*Woman Walking*, 1912, and *Boxers*, 1914,) and used found objects (*Pierrot*, 1913). He also reintroduced colour to sculpture and created sculpto-paintings. In 1923 he relocated to the USA.

Artists working in Zakarpattia (Transcarpathia) under Czechoslovak jurisdiction from 1920 to 1939 including Yosyp Bokshai, Adalbert Erdeli, and Emilian Hrabovsky, had ties with Central and Western European art centres and were inspired by both Expressionism and local folk art to use bold, vibrant colours. Later they were joined by Andrii Kotska, Ernest Kondratovych, Zoltan Sholtes, Fedir Manailo, and Havrylo Hliuk who not only continued the colouristic practices, but helped to keep alive the traditions of landscape painting after the Soviet takeover in 1944.

Several Ukrainian naive or folk artists have achieved international recognition. These include Nykyfor of Krynytsia, Hanna Sobachko-Shostak, and Kateryna Bilokur.

Socialist Realism and Beyond

In the early 1930s all avant-garde and modernist art activities in Soviet Ukraine came to a halt when Socialist Realism was introduced as the one and only method of painting permitted by the Communist Party. Painting was limited to naturalistically rendered, thematic canvases of the October Revolution, to glorification of the Communist State and its leaders, to portraits and genre scenes of smiling workers, and to romanticised depictions of war and its heroes. Still life compositions were discouraged while landscapes were allowed only if they could be interpreted as images of social transformation. For example, depictions of collective farms and industrial scenes were acceptable. All departures from Socialist Realism were labelled "formalist", and their creators discriminated against and sometimes persecuted. Among

the more prominent artists working in the Socialist Realism manner were Volodymyr Kostetsky, Mykhailo Bozhii, Serhii Hryhoriev, Dmytro Shavykin, Oleksii Shovkunenko, Oleksander Khmelnytsky, Victor Puzyrkov, and Oleksander Lopukhov, who painted portraits of Lenin and Stalin, as well as large thematic canvases with romanticized revolutionary themes.

The narrow confines of Socialist Realism widened somewhat after the death of Stalin in 1953, particularly during Khrushchev's cultural thaw which saw a rebirth of Ukrainian art and literature. In painting, official artists turned to Ukrainian folk themes, more vibrant colours, and a flattened rendering as seen in the work of Tetiana Yablonska and Viktor Zaretsky in Kyiv and R. Selsky, Margit Selska, Vitold Manastyrsky in Lviv. Younger artists such as Karlo Zvirynsky in Lviv, Valerii Basanets and Viktor Tsiupko in Odessa, Hryhorii Havrylenko, A Sumar, and Valerii Lamakh in Kyiv experimented with abstraction; Liubomyr Medvid, L. Zavadovsky, Petro Markovych, and Ivan Marchuk with Surrealism; Volodymyr Patyk, Volodymyr Loboda, and Ivan Ostafiychuk with Expressionism. In 1967, seven years before the famous bulldozing of an unsanctioned exhibition in Moscow, two Odessa artists, Stanyslav Sychoy and Valentyn Khrushch staged an open-air show of their work in front of the Odessa State Theatre of Opera and Ballet. The show was closed by police, but the artists were not persecuted. Thereafter, unofficial exhibits were held in private apartments. The curtailing of artistic freedom in 1965 and again in 1972, as well as the arrest and sentencing of prominent Ukrainian writers and artists, including Opanas Zalyvakha and Stefania Shabatura, gave rise to the non-conformist art of the seventies.

Non-conformist Painting

Non-conformist art is a very broad term that encompasses all art that went beyond Socialist Realism and did not meet official approval and recognition in the U.S.S.R. This term has meaning only in a totalitarian system like the U.S.S.R where there was an officially endorsed policy and where the arts were carefully policed and controlled. In Ukraine the non-conformist artists sought to re-establish the continuity in art interrupted by the imposition of Socialist Realism, to rejoin the developments in the West. They sought inspiration in their Ukrainian heritage, the aesthetic traditions and modern art movements of the West, and the avant-garde art of the early 20th century. Afraid of repercussions at home, they displayed their work in private apartments in Moscow. Feodosii Humeniuk from Dnipropetrovsk, who was working in Leningrad at the time, organized the first

exhibit of Ukrainian non-conformist artists in Moscow in 1975 and again in 1976. Artists who participated in the exhibitions of non-conformist art in Moscow and Leningrad included Nadia Haiduk, F. Humeniuk, Volodymyr Makarenko, Volodymyr Naumets, Vitalii Sazonov, Volodymyr Strelnikov, and Liudmyla Yastreb. Other artists like K. Zvirynsky in Lviv and Oleksander Dubovyk, and Yevhen Petrenko in Kyiv stopped exhibiting and kept their work in their homes and studios. Writers and physicist supported I. Marchuk, displayed his work, and provided commissions.

In the late 1970 and early 1980s some of the non-conformist artists were given exit visas and settled in Paris and Munich. V. Makarenko from Dnipropetrovsk, whose work is stylized and often symbolic, emigrated to Paris. V. Strelnikov and V. Sazonov from Odessa, having settled in Munich, pursued the discovery of visual analogues for their spiritual experiences. Anton Solomoukha from Kyiv continues to experiment with the latest trends, including computer generated images. In the 1980s exhibitions of Ukrainian non-conformist art were held in Western Europe, the USA and Canada.

Contemporary Ukrainian Artists in the West

During the Second World War many artists, afraid for their lives, were forced to flee their homeland before the advancing Soviet troops. After the War they settled in the countries of the West and continued to pursue a great variety of styles and trends from the figurative to the non-representational. Among the artists who settled in France, Ivanna Nyzhnyk-Wynnykiv, Yurii Kulchytsky, and A Solohub worked in a figurative manner while Temistokl Wirsta created non-objective compositions. Hryhorii Kruk, an expressionist sculptor, worked in Munich, Germany. Halyna Mazepa continued painting in a semi-abstract manner in Caracas, Venezuela while Borys Kriukov gained a reputation as an illustrator and expressionist painter in Buenos Aires, Argentina. Mykhailo Kmit, a great colourist working in an expressionist manner, became prominent in Australia. Of the artists who settled in Canada, Kateryna Antonovych, Ivan Belsky, and Yu. Butsmaniuk painted representational works, while M. Levytsky and Halyna Novakivska pursued pictorial effects. In the USA Mykola Butovych, Mykhailo Dmytrenko, S. Hordynsky, Luboslav Hutsaliuk, Petro Kholodny, Jr., E. Kozak, M. Moroz, Mykola Nedilko, and Myroslav Radysh worked in a variety of representational and semi-abstract styles. Jacques Hnizdovsky, known internationally for his amazing woodcuts, was also an accomplished realist painter who endowed mundane objects with universal values. There

are also many younger artists of Ukrainian background whose work is informed by their heritage, as well as those who have found expression in current trends. Among the better known are Yurii Kozak, Arkadia Olenska-Petryshyn, Roman Baranyk, and Yurii Solovij, who embraced Abstract Expressionism, and sculptors Konstantyn Milonadis, Mirtala, and Mykhailo Urban. Among the generation of artists born in the U.S.A who have kept close ties with their Ukrainian heritage are Lydia Bodnar-Balahutrak and Christina Saj.

Of the Canadian artists of Ukrainian origin William Kurelek gained great popularity in the 1960s for his interpretation of the Canadian landscape and narrative portrayals of Ukrainian pioneers and other ethnic groups that make-up the Canadian mosaic. Leo Mol, a sculptor in the classical tradition working in Winnipeg, but known internationally, is the only artist in Canada and the only Ukrainian artist in the world to have a Sculpture Garden dedicated to his work. Contributions to developments in Canadian art have been made by Peter Kolisnyk, a minimalist; Ron Kostyniuk, a neo-constructivist; Don Proch with his space-age fiberglass and graphite masks and installations; and Natalka Husar, a post modernist, who has explored her roots and identity in powerful, complex canvases. Andrei Prychodko, who combines surrealist calligraphic signs and symbols with geometric forms, and more recently has turned to constructivist installations and reliefs, has achieved recognition in France and Switzerland. Of the young Ukrainian artists who have recently immigrated to Canada, Taras Polataiko, has attracted a lot of attention with his post-modern installations and paintings.

In France Omelian Mazuryk, who emigrated from Poland in 1968, gained recognition for his expressionist icons and landscapes.

Independence and Rebirth

In the late 1980s changes brought about by the policy of "glasnost" (openness) and "perestroika" (reconstruction) in the USSR resulted in a proliferation of styles and techniques in Soviet Ukrainian art. Obviously Socialist Realism as a monolithic artistic method continued only as long as it was being implemented by force, but could not survive on its own without the rigid controls and enticements of the Communist Party. As soon as artists realized that their lives and work were no longer threatened on a daily basis, a great many of them lost no time in rejecting Socialist Realism in favour of creative freedom and expression.

Some of the artists who showed considerable inventiveness in synthesizing their heritage with contempo-

rary developments included Roman Romanyshyn and Borys Buriak in Lviv, Mykhailo Popov in Kharkiv, Oleh Nedoshytko in Odesa, as well as, Natalia Herasymenko, Yurii Levchenko, Oleksander Babak and Oleksander Borodai in Kyiv. Others like Vasyl Bazhai, Oleksander Dubovyk, and Tiberiy Silvashy were more concerned with a non-representational means of expression.

The nuclear disaster at Chernobyl in 1986 profoundly influenced some artists and photographers. Viktor Marushchenko has chronicled the tragedy in his moving photographs for almost twenty years.

With the disintegration of the Soviet Union, came independence in 1991. There has been a rebirth of interest in the Ukrainian heritage and identity as well as a rapid influx of Western culture, politics, and commerce. Artists, particularly young ones, have been quick to respond. Much of the art is eclectic, but some shows signs of attaining a quality of its own. Oleh Tistol, Mykola Matsenko, and A Stepanenko have embraced post-modernist appropriations and explorations. Some have experimented with techniques and genres like Marina Skugareva's combined embroidery and painting. Artists have embraced multi-media approaches to art which often subvert traditional manifestations. This includes performance, installations, interactive installations, and video art by such artists as Oksana Chepelyk and Illya Chichkan. Myroslav Kulchytsky, Volodymyr Kaufmann, Natalka Shymin, and Anna Sydorenko have created interesting site-specific projects. Similarly to their counterparts in the West, in their work artists in Ukraine have explored their collective destiny, memory, and identity. Inroads have been made by photography, photo and video presentations. Nonetheless painting remains an important means of self-expression of reality, its physical and spiritual dimensions.

A democratic state has made the rich Ukrainian artistic legacy and the attainments of world art fully accessible to artists working in Ukraine. It has made possible the re-establishment of continuity of cultural traditions, heritage, and Western art. Presently artists have the freedom to pursue their individual visions. As a result, despite some economic hardships and loss of state support, Ukrainian artists are enjoying unprecedented recognition at home and abroad. There is a proliferation of private galleries and exhibitions. Culture and art are flourishing.

1. Influences from the West include Central and Western Europe while influences of the East refer primarily to Byzantium, later Russia, and the Ottoman Empire.

2. Orest Subtelny. *Ukraine: A History*. Toronto: University of Toronto Press, 1988, 22.

3. The area to the west of the Dnipro River including Kyiv, the so-called Right Bank Ukraine, remained a part of the Polish Kingdom until its partition towards the end of the 18th century.

4. For further information see Robert S. Sullivan, *Soviet Politics and the Ukraine 1917–1957*. New York: Columbia University Press, 1962, pp. 84–148, and James E. Mace, *Communism and the Dilemmas of National Liberation: National Communism in Soviet Ukraine 1918–1933*. Cambridge, Mass.: Harvard Ukrainian Research Institute, 1983. Also see George S. N. Luckyj, *Keeping a Record. Literary Purges in Soviet Ukraine (1930s): A Bio-bibliography*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1988 for a list of the hundreds of purged writers.

5. It has been variously estimated that between seven to ten million people were starved to death. For more information see Robert Conquest, *Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror Famine*. London: Hutchinson, 1986.

6. Khersonesus as a Greek colony, as well as a Roman and Byzantine outpost, was the portal between the Mediterranean civilizations and the territory of Ukraine.

7. Greek colonies and cities such as Pantecapaeum, Theodosia, and Khersonesus were known in the Crimea since the 6th century B.C. After the Mongol invasion in the 13th century, Crimea was occupied by the Tatars who in the course of time became vassals of the Ottoman sultans. It was conquered by Russia in the 18th century and was incorporated into the U.S.S.R. in 1922. Crimea became part of the Ukrainian Soviet Socialist Republic in 1954.

8. The Church of the Tithes collapsed in 1240 when it was packed to capacity by citizens of Kyiv seeking refuge from the Mongol hordes of Khan Batu, who sacked the city.

9. See Titus Hevryk, *The Lost Architecture of Kiev*. New York: Ukrainian Museum, 1982, p. 51–53. The church was reconstructed in 2001.

10. There has been a large Armenian community in Lviv since the Middle Ages. The name of one of the streets where they lived, "Armenian Street", has survived to the present.

11. Prince Vasyl Konstantyn Ostrozky turned the city of Ostrih in Volyn' into an outstanding centre of Ukrainian culture by founding a college, which had a printing press. Since independence the college has been revived as the Ostrih University.

12. A bandura is a many-stringed instrument which has retained its popularity to the present.

13. F.K. Boffo, originally from Sardinia, who settled in Odesa was responsible for much of the town-planning and several of the buildings including the Vorontsov Palace and the Old Stock Exchange, both in the Neo-Classical style. Thomas de Thomson designed the Opera and Ballet Theatre (1809) along the lines of a Greek temple. It was destroyed by fire in 1873 and rebuilt in the Vienna Baroque style.

14. Myroslava M. Mudrak, *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1986, pp. 171–172. According to Mudrak "poezo-paintings" were an artistic hybrid invented by Semenko in which he "segmented and fractured words into their component syllabic parts and then recombined them into a visual mosaic of Futurist puns".

15. All of the murals painted by Boichuk and his followers were destroyed by the Communist authorities after his arrest in 1936 and death in 1937.

16. During Stalin's purges of the 1930s several Ukrainian artists were arrested and disappeared. The list provided in *Istoria ukrains'koho mystetstva v shesty tomakh* (The History of Ukrainian Art in Six

Volumes) (Kiev: Academy of Sciences, 1967–1968). Vol. V, p. 24 is incomplete as it only gives the names of six artists: M. Boichuk, his wife S. Nalepynska-Boichuk, V. Sedliar, I. Padalka, I. Shulha, and D. Diachenko. Obvious omissions include M. Kasperovych, who was arrested in 1934 and disappeared without a trace, as did Yu. Mykhailiv, I. Lypkivsky, and B. Pylypenko. It is known that K. Hvozdyk spent twenty years in the Gulag, but survived, as did O. Biziukov.

17. At this time several artistic groups flourished including the three major ones: *Asotsiatsiia revoliutsiinykh mysttsiv Ukrainy* or ARMU (Association of Revolutionary Artists of Ukraine), established in 1925; *Asotsiatsiia khudozhnykiv chervonoii Ukrainy* or AKhChU (Association of Artists of Red Ukraine) established also in 1925; and *Obiednannia suchasnykh mysttsiv Ukrainy* or OSMU (Association of Contemporary Artists of Ukraine), established in 1927. There were also other groups like the *Obiednannia molodykh mysttsiv Ukrainy* or OMMU (Association of Young Artists of Ukraine), *Zhovten'* (October), a group of revolutionary artists, mostly Constructivists; the *Kostandi Association of Odesa*, and the *Odesa Association of Artists*. The members of ARMU, the largest and most diverse of these associations, viewed themselves as representative of a wide range of trends from Impressionism to Constructivism, and made a stand against naturalism in art. ARMU was dominated by the Boichukists and had leanings towards Ukrainian national traditions. Because of this, some artists concerned with the latest developments in modern art, formed their own group, OSMU. AKhChU attracted mainly followers of realist tradition, who were active in promoting exhibitions throughout the country and internationally.

Myroslava Mudrak

THE UKRAINIAN AVANT-GARDE

Implicit in the paradigm of Western modernism is the notion that the avant-garde movement is predicated on a radical reversal or insistent deviation from established artistic canon or norms. If one adopts this Western historicist view—one that presupposes some kind of revolutionary breach within the continuum of culture and the current production of art—then an initial encounter with Ukraine's art of the first three decades of the twentieth century would not seem to justify such a figurative description. Instead, what can be found in the avant-garde of Ukraine is not the destructive nihilism that typifies futurist or dada art, but rather a constructive acceleration of artistic processes and events that would establish a modernist identity for Ukraine bent on reclaiming centuries of art lost to history. Rather than destroy any links to the past and discredit any affiliation with them, what we would want to call a "Ukrainian avant-garde," therefore, identifies discontinuities between the art of the present and that of the past and elides them into an unexpectedly anomalous and disjunctive new art. References to ancient Scythian horsemen and primitivist Kozak Mamai imagery in the work of David Burliuk points to the kinds of anachronisms that are inherently a part of the Ukrainian avant-garde and highlight its paradoxical features.¹ As tempting as it might be to claim a large degree of borrowing from Western modernism on the part of the Ukrainian artists, what becomes apparent upon closer scrutiny is that what makes this art avant-garde is that it is, in fact, decidedly nonconformist.

The Ukrainian avant-garde arose out of a diacritical relation to the emerging universalizing aesthetic of symbolism, expressionism, and cubism. By mitigating local traditions against the universalizing principles of modernity, the new formalist currency was plainly converted to local referents. If Picasso, in his relief *Guitar* of 1913, made use of sheet metal and wire, shifting from painting and collage to three-dimensional construction to challenge the illusory nature of painting, then for Tatlin, raw baseboard and decrepit painted wood paralleled

Picasso's experiments. Despite employing the cubist iconography of musical instruments, however Tatlin's work makes no reference to the guitars, violins, or clarinets of Picasso's or Braque's cubist paintings; rather, his *Construction in Blue and Yellow* bears an uncanny resemblance to the bandura—the native Ukrainian musical instrument that Tatlin had played professionally. Similarly, the minimalist aesthetic that resides in the "constructivist" work of Vasyl Yermilov (who, by contrast, does reference the cubist guitar) is probably more aligned with the pristine geometries of folk tapestries and weavings (interwoven with rich pure color against clear white ground as seen in his book or magazine covers or political posters and commercial advertising) than in the aesthetics of constructivism per se, even though Yermilov's design elements and intuitive understanding of space as a formal element of relief construction echoes the functionalist aesthetics of the 1920s.

The inclination to suggest that Ukrainian avant-gardism is gratuitously derivative of its Western models, therefore, is to overlook its natural predisposition to reductivism and geometric form-features that constitute and imbue all forms of Ukrainian folk art. For someone like Alexandra Exter, the language of modernity, and especially the avant-garde's predilection for paring down observed nature to its essential properties, belies an intimate familiarity with Ukraine's material culture. The use of schematized forms to express a cosmic worldview is directly associated with abstract motifs utilized in local handicraft and folk customs.

Just as Western avant-garde movements were predisposed to incorporate primitivist sources into their formal programs (one need only mention the use of tribal masks in cubism or the ethnological sources and the crude woodcut tradition that surfaces in modern expressionist German art) so for Exter, the embroidered cross-stitch patternings in vivid colors served the same function as did the simple forms of Iberian artifacts that inspired Picasso. But where the cubists and expressionists sought reductivism in tribal art of other cultures, Exter and her contemporaries, especially Kazimir Malevich, found them at their doorstep—in village embroideries, textile weavings, and bright peasant costumes. In an enterprising gesture of melding fine and folk art within the climate of art during the interwar years, the abstract geometric work of Exter and fellow female painters, Maria Vasileva and Nina Henke, provided modernist templates for embroidered designs on scarves, pillows, and other artistic merchandise created in village-workshops on the outskirts of Kyiv. These handcrafted objects made by peasants at Verbyvka were later sold in shops in Poltava, Moscow,

Berlin, as well as Kyiv. The complementariness between the exuberant compositions of Exter and the swirls of vivid color in the naive paintings of Hanna Sobachko-Shostak captures the intense interdependence between these two spheres of art production and points to their compatibility within a modernist context.

Exter's *Still Life with Easter Egg* seems intent on making that point. Like Tatlin who adapts Western experimentation to local culture, Exter substitutes a cubist wine carafe for a *pysanka* in her painting. In this particular case, it functions perhaps more as a token of identity and a mark of her affiliation with the Slavic culture than a motif of abstraction. However, the abstract devices of the *pysanka*-which include clearly defined axes, the precise delineation of planes, shapes broken down and "faceted" into smaller bisected units-all find direct resonance in the rigorous orientation of perpendicular and parallel diagonals of Vadym Meller's stage costumes and Exter's stage sets, while the reductive elements of the *pysanka*-its repetitious webbing and interlacing of flat patterns, the play with positive and negative space, and an alternation of dynamic rhythms-finds its way into the egg-shaped contours and chiasmic compositional structures of Exter's non-figurative works. Furthermore, the *pysanka*'s emphasis on geometric forms as structural modules resonates with the spatial constructivism of Oleksandr Khvostenko-Khvostov's stage designs and supports the consistency of spirited obliques in the compositions of Anatol Petrytsky and the animistic portraits of his contemporaries which, in their presentation, also evoke the magical realism of Otto Dix and Germany's *Die Neue Sachlichkeit*. On the other hand, Petrytsky, like Burliuk, also draws on the exuberance of the Kozak Baroque style, with its sweeps of color across swaths of contoured form. The attention given to surface texture and a general spirit of unrestrained monumentality add a psychological dimension to the work that is inflected by the legacy of longstanding traditions through which the political tensions of the late 1920s came to be expressed.

In one of the earliest attempts to theorize upon the formalist aesthetics bound up with the "new" geometric art, Alexis Gritchenko, proposed that the current interest in French art among Russian and Ukrainian artists, had nothing to do with a desire to copy or imitate cubism; rather, it was the expression of a genuine "national" quality that was rooted in ancient iconography inherited from Byzantium.² As exemplified in the sculpture of Alexander Arkhipenko, who always shunned the cubist label, the use of angles within a controlled flattening of space and the subtlety of an inherent dynamic movement (or *animus*) within the work comes to the modern Ukrainian

artist by more traditional routes. By bridging the chronological ruptures that had separated modern Ukraine from its antecedent sources, these artists have succeeded in blurring the margins between the art of the present and that of the past, while, as seen in the art of Burliuk, Exter and Yermilov, they also successfully meshed the traditionally separate fields of folk and fine art.

When independence for Ukraine took to the streets in the wake of revolutionary events during 1918 and 1919, the blurring of borders between "high" and "low" arts found full expression in a convulsive paroxysm of color on the streets of Kyiv. In a zealous expression of belief in the promise of a new and brighter future, artists decorated the city with festive banners, rendering a bacchanalia of bright hues that portended vibrant socio-political changes. Klyment Red'ko described the sight in 1919 as "Bach fugues that reflect the harmony of the cosmos, Matisse, the simplicity of Assyrian and Egyptian statues, the gold of Byzantium and St. Sophia, Cezanne, Titian-and here, a child's drawing, a colorful *lubok*, the colored masks of folk theatre!"³ Most of the contingent of artists who had been exploring new forms for at least a decade took part in dressing up the city during those jubilant days. They had been prepared by a decade of avant-garde activity that boldly reformulated the conventions of art to redefined art's function as a form of collective expression.

What came to be recognized as the artistic avant-garde in Ukraine was inaugurated with a series of historic Kyiv exhibitions: the *Lanka* (Link) in 1908, the two "International Salons" (organized first in Odesa by Volodymyr Izdebky in 1909 and 1911 respectively), and the *Kiltse* (Ring) of 1914, which showcased the work of Oleksandr Bohomazov. The first of these, *Lanka*, was organized by the enterprising David Burliuk, who together with Exter, featured twenty-six painters, many of them newcomers to the "avant-garde" circuit, and some of them, such as Kharkiv artist, teacher, and activist, Evhenii Agafonov, chosen perhaps not for his artistic innovation, but because of his efforts to stimulate interest in modernist art in Kharkiv.⁴ The most unlikely participant in the exhibition was Evhenia Prybylska whose abstract motifs – derived from Ukrainian folk embroideries and weavings – contrasted sharply with the "urban" futurism of upcoming avant-gardist, Bohomazov. The inclusion of such diverse artists in the *Lanka* exhibit typified what in hindsight can be claimed as the Ukrainian avant-garde's most typical feature-its generally inchoate character and its resistance to any strict classification.

Lanka was avant-garde, therefore, not because of the

quality of its artist-participants, but rather for the boldness of the enterprise. Not only did the exhibit brazenly accommodate a broad range of stylistic approaches, but did so with demonstrative bravado, scandalously launching a new chapter in the history of Ukrainian art. At the opening of the show, Burliuk issued his first public utterance on the emerging state of "new" art. Brashly titled, "The Voice of an Impressionist in Defense of Painting," Burliuk's boisterous pronouncement was directed at vernacular tastes. By employing vulgar references to bacon lard—a peasant staple (as well as a popular Ukrainian culinary delight), he exalted the "enlightening" powers of "pure art" which, unfortunately, "the crowds cannot see" because "the fire of this art does not burn, and [unlike] the odor of [burning] lard cannot be smelled." Seeing the New Art not as an aesthetic novelty, Burliuk described it, metaphorically, as "a flaming column, carrying the soul into a blue purgatory."⁵

The symbolist overtones of this statement belie Burliuk's affinity for the dissolution of "literariness" in painting and, instead, underscores the importance of freedom and license to explore all avenues of art, an unbounded spirit of artistic production that would transcend the rigid imitation and illusionistic realism that, to their way of thinking, brought about a decline in Western art. As Gritchenko identified this crisis in Western art, so too did Burliuk blame academic realism that, through its emphasis on the narrative, had been responsible for ossifying the medium of painting, extinguishing its expressive potential. The exhibition Lanka put into motion a lively course of experimentation and inventiveness that would sustain an avant-garde spirit for two long decades in Ukraine; yet the International Salons that followed in 1909–10 and 1911–12 instantiated what was to become the pluralistic and idiosyncratic character of the Ukrainian avant-garde.⁶

Beginning in the winter of 1909, Odesa sculptor Volodymyr Izdebsky ventured on exposing to audiences current trends in modern art, by risking an aesthetically "uneven" exhibition in which the works of leading Paris masters were shown in conjunction with still largely unformulated directions developing locally.⁷ Since Izdebsky and David Burliuk had been friends since their student days (first in Munich, then in Odesa), some of the "local" participants had been represented previously in exhibitions organized by Burliuk in Moscow, Kherson, as well as at the Kyiv Lanka.⁸ Their work must have seemed "beside the point" compared to the recognized French modernists.⁹ Notwithstanding this eccentricity (or maybe because of it) the unprecedented nature of the enterprise and its scope of commitment to a New Art

amounted to a bold avant-garde gambit.¹⁰ When first opened in Odesa, the transgressive nature of the Salon was conceived as a totalizing event that would awaken and affect every field of cultural activity throughout the city. Izdebsky issued a veritable challenge pitched at the art establishment. In a defiant gesture to change its course, this unusual public display and its accompanying events were thus bound to stir controversy.¹¹

In organizing his "Salon" Izdebsky had snubbed his teacher Kiriak Kostandi, a reputable senior artist who had formidable influence over the realist painters of southern Ukraine.¹² Izdebsky's mentor, conspicuously branded as an artistic anachronism, had become the public scapegoat for demonstrating the new aesthetic turn. Kostandi's impassioned opposition to the first "Salon" unwittingly brought even more attention to this momentous occasion. His high visibility and respected stature in Odesa art circles elicited vociferous support for the status quo, fueling a press campaign of derision against the "charlatanism," "ignorance," and "indecipherability" of art shown in the Salon. Sharp criticisms launched a vehement polemic that filled the pages of the local newspaper, *Odesskie novosti* [Odesa News]. A particular work by Volodymyr Burliuk — a painting entitled "Paradise," — became the "sacrificial" token of an emotional debate stimulated by the generally negative appraisal of the first of Izdebsky's Salons. One reviewer mockingly asked: "What is the meaning of this work? Neither a torso without legs and a head, nor a vase for a cactus. Why is the woman kissing a donkey, or is it a toy dog?"

Ironically, the segmented patterning of V. Burliuk's painting-typifying his current exploratory "stained-glass" style of broken and compartmentalized abstract units—paralleled a similar overall flattening of form and mosaic-like contouring that his compatriot, Mykhailo Boichuk was developing concurrently as his hallmark "neo-byzantinist" style back in Paris.¹³ Yet Burliuk's pastel color choices made clear that his orientation emanated not from the inspiration of medieval art, but as an attack on the illusionism of naturalistic landscapes and figural painting practiced by the Society of South Rus' Artists (TYuRKh) which Kostandi had headed for years. Local Odesa painter of realist genre and landscape scenes, Petro Nilus—another member of TYuRKh—in a critical review of the Salon identified, albeit not without sarcasm, two directions emerging out of the Salon: "one group paints only that which does not exist in nature; the majority of others paint what is in nature, but from the standpoint of the naive experience of the child. Neither group shows any talent!"¹⁴

What Nilus failed to understand was that a new era

had been ushered in by the abstraction of symbolism, and that Burliuk's segmentation and cropping of his forms-derived from the decorativism of symbolist art-finally separated the new art from the constraints of academism and detached pictorial imaging from stale mimetic representation and naturalistic verisimilitude. When the Salon was reprised in Kyiv in February of 1910, more satire filled the popular press, but this time critics were also willing to accept the Salon's "nonpartisan" features and accept its "laboratory" premises, acknowledging-even if somewhat reluctantly-the importance of the aesthetic shift that they ultimately recognized had taken place. This proved to be a victory for the avant-gardists, who extended a tour of the Salon into Kyiv, St. Petersburg, and Riga. When the second "international" Salon was scheduled to take place in Odesa in December 1910, the French masters were no longer represented; instead, the strength of the Munich school was intensified by fifty-four recent paintings by Vasily Kandinsky, and new local artists, such as Tatlin. Financial difficulties curtailed plans for a similar itinerary for the second "international" Salon, which, after opening in Odesa, would continue only in Mykolaiv and Kherson.¹⁵

Izdebsky's Salons served to legitimize the translation of diverse local impulses into urbane, modernist terms. In this mission, it created an artistic network of unlikely sites of a burgeoning avant-garde; their regionalism and geographic distance from the modernist ethos of Europe was not a handicap, however; if anything, it was regarded as an asset. The Salons succeeded in expanding the influence of modernism latitudinally across the European continent, while also maintaining a corridor of influence that extended from southern Ukraine, through Kyiv, past Russia, and into the Baltics. All in all, the sheer volume of works shown in the two Salons was stunning in and of itself, and was bound to alter future artistic practices.¹⁶ Izdebsky presented the opportunity to survey the chronological development of early twentieth century modernism-beginning with the French Nabis and Fauves through to Giacomo Balla-the sole representative of Italian Futurism. The third important exhibition of Ukrainian avant-gardism, "Koltso," was a fitting climax to the work accomplished by the Salons for it exemplified the new spirit by showcasing the achievements of Oleksandr Bohomazov.

"Koltso" ["Kiltse" (Ukr.) or "Ring"] arose out of a most unusual relationship forged between the students at the Kyiv Polytechnical Institute and a few of the most progressive visual artists of Kyiv. Chemist (and artist) Mykhail Denisov¹⁷ organized, in conjunction with Institute's circle "Art," an exhibition that went relatively

unnoticed amidst the flurry of art exhibits, concerts and Futurist programs that energized Kyiv in the early months of 1914. Yet this was the event that was to define the most prominent aspect in the evolution of "New Art" in Ukraine-its teaching mission. Alexandra Exter's growing reputation in Kyiv art circles, and her participation in this exhibit gave visibility to the show; the works of Vasilieva, with her cubist and orphist canvases, relying fully on the color aesthetics of folk art, must have made a strong visual impact on the spectators. But the exhibition was noteworthy for one primary reason: it brought to public attention the principles of abstraction that are fundamental to modernist art and exposed Bohomazov not only as an artist of singular talents, but as a thinker on a par with other great masters of his time-Kandinsky and Malevich.

A "credo"-not of a group, but of a commitment to a new orientation about New Art-was published as the preface to the catalogue of the show. It announced the "liberation of painterly elements" from the shackles of narrative pictorialism-the servitude of academic painting.¹⁸ Under the generic rubric of the committee as signatory (although, no doubt, it was Bohomazov who wrote it, for it reflects his larger principles verbatim), the statement advanced a new aesthetic based on the examined relation of four basic elements of painting: line, form, pictorial surface, and color. Through the principles of the four elements, Bohomazov developed his "system" of painterly analysis in a profusive treatise during the winter of 1913-14. Like Kandinsky's "On the Spiritual in Art" of 1912, so Bohomazov's "Painting and Elements" can be counted as one of the key theoretical formulations of early twentieth art. Never published in the artist's lifetime, his ideas would only find realization in Bohomazov's life as a dedicated teacher-first in a school for deaf mutes, then in a school for children in the Caucasus, and finally, from 1922 to 1930, as faculty at the Kyiv Institute of Art.

Bohomazov's theories formulated in didactic terms what Izdebsky's enterprise had made available to the public eye: a new "synthesis" of art and modern life, seizing the simultaneities of organic, harmonic impulses that define the urban context of futurism. "The face of future mankind is the city," Izdebsky wrote in his essay, "Griadushchy gorod" [The Coming (Anticipated) City].¹⁹ In the years 1913 to 1915, when Bohomazov made numerous drawings of Kyiv city streets seen sloping and plunging dynamically across the picture plane, the typography of the city catalyzed the artist's study of the "painterly" function of line within an artwork. Parallel to the theoretical formulations of Kandinsky, Bohomazov regarded line as the instigator of motion, direction, and concentrated energies. He describes the variable qualities

of these energies by focusing on the representation of a simple table: "The feature of a line is movement-gravity, lightness, quickness, slowness, softness, dryness, etc. Hence, depicting only a natural table but not transmitting the rhythmic fluctuation, line loses its painterly sense; the lines of that very table, associated with a specific rhythm, are full of meaning." Imbued with futurist notions about force lines and the penetration and syntheses of environmental energies, the elements of line and color, became the primary agents for transmitting these forces in Bohomazov's art.

Bolstered by the effect of the Izdebsky's Salons, futurism's march on the "provinces" was concentrated on a string of towns across Crimea, Central and Eastern Ukraine, and the region of the Caucauses, which became the domain of the Hylaeian Cubo-futurists headed by David Burliuk. These regions were assailed with public lectures, declamations, and performances staged by Burliuk and his cohorts, V. Maiakovsky and V. Kamensky. Alexei Kruchenykh, who hailed from Ukraine as did Burliuk, created futurist poetry that was inspired by the vernacular turns of Ukrainian phrases, its dialects and local expressions, making futurist behavior seem at once both alienating in its brazenness, yet oddly familiar. The aggressive display of "artistic psychopaths"²⁰ astonished the audiences who were brought into direct contact with them. The confrontation transformed the main cities into arenas of unexpected artistic experimentation, introducing new faces into the constellation of Ukrainian avant-garde art. In Kharkiv, Maria Syniakova-friend of the Hylaeian futurists-serves as a prime example of the universalist blending of the indigenously primitivist and urbane aspects of this movement. Her vibrant paintings, awash with the azure Mediterranean blues recognized in Matisse's Fauvist canvases, incorporate "eastern" imagery inspired by Oriental kilims, Asiatic tiles and Persian miniatures, as well as the framing devices of menologian icons. The liberated spirit of Matissian "joie-de-vivre" comes across as a tapestry of carnal images, contrasting debauchery and virginal innocence in watercolors and gouache paintings.

The mixing of East and West, Russian and Ukrainian, Kruchenykh's "Ukrainianisms," and the orientalizing features of Maria Syniakova's works define an "otherness" about the Hylaeian avant-garde that differed dramatically from the Latinate sources of the Ukrainian Baroque that emerged in the Kyiv-based, strictly Ukrainian (and, for the most part, literary) futurism of Mykhailo Semenko. In 1914, Semenko and two artists (Vasyl Semenko and Pavlo Kovzhun) formed the Futurist group "Kvero" (derived from quaero, the Latin "I search" or "I seek")

which insisted on individualistic will to overturn the values of the past and devalue that which was held sacrosanct and immutable, such as the reverence for the national bard Taras Shevchenko (1814–1861). In advance of the spirit of dadaist Zurich, the nihilism with which Kyivan "Kvero" attacked the status quo was, at least on the surface of things, a parallel repique to Burliuk's 1912 agitational slogan to "slap the face of public taste."²¹ Semenko's manifesto "Alone" [Sam] disclosed a bravado that belies a close reformulation of Nietzsche's exhortations to "cast down God" (or, at least, the "demi-gods" of art, who, like Shevchenko, were revered and mythologized, especially in 1914-the year of Shevchenko's centenary celebrations throughout Ukraine). In usurping the title of Shevchenko's classic collection of inspired poems, the "Kobzar" of (1840) as the title of his own collected futurist verses which Semenko published in 1924 (with several subsequent compilations, again using the same title), the futurist Semenko fulfilled the audacious debunking of figures of culture as promised in his first manifesto a decade prior. Semenko carried this idea well into the 1920s, developing a universalist "Panfuturist" will to power in which he "groomed" himself as the primary instigator. In his dadaist poezzo-painting "Parykmakher" [Barber], Semenko makes clear that it is time to pitch the great masters of the Renaissance into the dustbin of past ages.²²

THE QUATTROCENTISTI
great specialists were
The ITALIANS have died out
Oil is cracking
then
DUST
Pfff
and nothing remains

Mikhail Semenko SHAVED his beard
Leonar do/da Vinci.

From symbolism to futurism, from cubism to constructivism, from Baroque through folk art, the Ukrainian avant-garde constitutes a most unwieldy and unclassifiable phenomenon. It can be found in the secessionist-inspired work of Vsevolod Maksymovych, whose insular bohemian life in Poltava allowed him to indulge in a personal aesthetic of allegory and decadent imagery reminiscent of the dandified realm of the Petersburgian "World of Art" or the fin-de-siecle imagery of Munch; or, at the other end of the spectrum, one can find the diaphanous painting of Viktor Palmov, closest colleague

to David Burliuk with whom he journeyed from Kyiv to Vladivostok and on to Japan, championing the cause of futurism. Together they concentrated on crude, everyday scenes of simple folk at work or at leisure; they also shared the theme of the horse-in Palmov's case, not a reference to Kozak ancestry but a mystifying "spectral" expression of a free and untamed spirit, whose brute liberating force man would do well to capture. In contrast to the tactility ("faktura") of David Burliuk's paintings which would be built up of impasto mixed with sand and soil, Palmov's works leave behind all reference to physical materiality as if in a quest for a transcendent experience.

In a similar search for universal wholeness, sublimated in life's cycles and stages and the legacy inherited from past generations, Fedir Krychevsky's triptych entitled *Life* combines Klimtian ornamentation with a bold sculpting of form which magnify the device of white highlights used in Byzantine iconography. Painted in 1927, Krychevsky's work signals the "institutionalizing" of the avant-garde in the newly formed Ukrainian Academy. Founded in 1918, the Academy (later renamed the Kyiv Art Institute) was as diverse in background and stylistic development as it was united in its commitment to modern art. The president of the recently-declared sovereign republic of Ukraine, Mykhailo Hrushevsky, a historian by training, appointed artists who believed in the power of art to transform society and move it to its next stage. Hrushevsky's tactic was visionary: to bring together very strong, confident and highly individualistic artistic personalities, each of whom staked their profession on the discovery and use of a new artistic language that responded to the new era of cultural recovery. Under the "Ukrainization" program of the 1920s organized by the Minister of Education, Mykola Skrypnyk, artists participated as key players in infusing modernism in the experience of a national culture within a new era of independence and cultural self-determination. Those artists, who were once branded as renegades because of their radical approach to art in the years leading up to the revolution, would now build on the merits of avant-garde art to shape a modern Ukrainian visual culture. In keeping with the characteristically broad-ranging interests of the avant-garde, the teaching body at the Academy did not profess any single aesthetic platform. As if to formalize this diversity, students were to select two professors under whose mutual direction they were to undergo their training program. A simple roster of the professorial staff makes clear how varied was the range of stylistic possibilities in the heyday of the institution's activities. It included: O. Bohomazov, M. Boichuk, V. Krychevskiy, A. Manevych, G. Narbut, and M. Zhuk, as well as Kazimir

Malevich and Vladimir Tatlin. Oleksa Novakivsky headed up a separate center of artistic training in western Ukraine. His school explored the principles of expressionism and prepared many a student for further training in the academies of Western Europe.

As a non-paradigmatic avant-garde, the dynamic of Ukrainian art of the 1910s to 1930s set up an alternative paradigm of avant-garde activity that was staked on a very different set of norms that cannot not be measured against Western art. What characterizes the Ukrainian avant-garde therefore is that, like other incohesive and seemingly minor avant-gardes of Eastern and Central Europe, it not only "bridged" the formal hallmarks of the historical avant-gardes of Germany, France and Italy, but also postured itself as neither denying nor completely appropriating the discourse that defined the trajectory of mainstream modernism. Instead, by vesting itself in the vigor of longstanding and unique cultural values, as an artistic vanguard it managed to revitalize the very principles that have defined Ukrainian visual culture for many a century. Its rediscovery in the 21st century is timely, given that a new era has once again surfaced in Ukraine.

1. Nikolai Kul'bin was the first to note the "paradoxical" character of Ukrainian avant-garde art in his review of the 1914 Kyiv exhibition of "Kol'tso." See N. Kulbin, "Vystavka 'Kol'tsa,'" *Muzy*, no. 5 (Kyiv 1914): 6.

2. A[lexander] Grishchenko, *O svyazakh russkoi zhivopisi s Vizantiiei i Zapadom XIII–XX v. [L'influence de Byzance et de l'Europe dans la peinture russe XIIIe–XXe s.]*. Moscow, 1913. Moscow, 1913: 10. Another of Hryshchenko's publications, "Krizis iskusstva" i sovremenaia zhivopis' (Moscow, 1917) with Picasso's *Man with a Clarinet* on the cover contends with the decline of art—a thesis first developed by Nikolai Berdiaev, whose essay "Crisis of Art" Hryshchenko adopted for his book.

3. Klyment Red'ko as quoted by Dmytro Horbachov, "Shadows of the Ukrainian Avant-garde [Tini ukrains'koho avanhardu]," *Nova heneratsiia*, Special Issue (Kyiv) 1992: 12.

4. Burliuk's circle of artists who would share his adventurous spirit where the arts were concerned included his brother and sister, Volodymyr and Lyudmilla, as well as Mikhail Larionov (originally from Teraspil, near Ukraine's western border with Poland) and Larionov's partner, Natalya Goncharova. Evhenii Agafonov was, in many ways, the facilitator of what would become the Kharkiv avant-garde. After completing his studies at the Imperial Academy, he opened a studio-school in Kharkiv in 1910, called the *Golubaia liliia* [Blue Lily], where young painters such as Maria Syniakova were given the chance to explore new tendencies in art.

5. As quoted under D. Burliuk's assumed name, Skirgello, "Vystavka kartin Zveno," *Kievlianin*, 30 November 1908, No. 332: 3.

6. The official title was "International Exhibition of Paintings, Sculpture, Graphics and Drawings (Salon)."

7. The first "Salon" opened in Odessa on 4 December 1909 and featured French painters whose works had just recently been shown in the Salon d'Automne in Paris: Pierre Bonnard, Georges Braque, Maurice Denis, Andre Derain, Albert Gleizes, Henri Matisse, Henri Rousseau, and Kees Van Dongen, to name a few. Those Russian artists who formed the German Blaue Reiter in Munich (Wassily Kandinsky, Alexei Jawlensky, Marianna Werefkina and Vladimir Bekhteev), along with members of the Petersburg Mir iskusstva, especially Ukrainian graphic artist, Hryhorii Narbut (who would later become an important Kyiv artist and key faculty at the Ukrainian Academy), complemented and filled out the show.

8. These included A. Lentulov, M. Larionov, I. Mashkov, M. Matyushin, V. Burluk, D. Burluk, and A. Exter.

9. Together with the works of David Burluk, as well as those of his siblings, Volodymyr and Liudmyla, the works of E. Agafonov, L. Baranov, A. Exter, K. Kostenko, A. Lentulov and P. Naumov.

10. By rescuing the process of painting from an outright denial of the artist's relationship to nature, Izdebsky took an unprecedented stand in demonstrating that only through the path of New Art could the true properties of art be restored—a corrective to the way it had deviated from its pure pictorial nature.

11. Concerts of contemporary music and lectures on aesthetics (e.g., "On Incomprehensible Beauty" by M. Gershenfel'd) extended the contentious life of the exhibit. Izdebsky gave lectures on "The Tasks of Contemporary Art" and "Contemporary Art and the City." His cousin, Viacheslav Izdebsky (who was the Secretary of the Salons and administrator-in-charge while Volodymyr traveled across Europe selecting works) also lectured on "Oscar Wilde." It is important to note that French critic, Alexandre Mercereau, was an important advisor to Volodymyr Izdebsky as he set out to select artists for his Salons. Mercereau previously facilitated French-Russian artistic contacts by helping to arrange "international" subsections of Moscow exhibitions of The Golden Fleece and Knave of Diamonds. See G. Iu. Sternin, *Khudozhestvennaia zhizn Rossii 1900–1910-ikh godov*. Moskva, 1988: 131–133.

12. The Society of South Rus Artists (known by the acronym TYURKh [Tovaryshество Yuzhno-Russkikh Khudozhnikov]) included some of the most skilled painters of Ukrainian realist painting, among them Kostandij, P. Nilus, and P.O. Levchenko.

13. By the end of the 1920s, Mykhailo Boichuk would make the iconographic tradition the foundation of his teaching at the Kyiv Art Institute. By adapting the features of Byzantine frescoes, the compositional structure of Giotto's mural cycles, and the color of Galician icons to a socially-conscious art of monumental painting, he sought to have modern art restore what was considered a broken link in the tradition of inspired image-making. Misunderstood in his time, Boichuk and his followers not only became the object of derision and ostracism, decried for their "regression" into old art, but ultimately, Boichuk was executed by Stalinist forces who prohibited any connections with a national spiritual artistic tradition (a sacrifice that no contemporary Western avant-garde artist would ever have to face). Malevich's stark "Renaissance" portraits painted at the end of his life may have owed a debt to Boichuk's radical, subversive stance, given that the two of them taught contemporaneously from 1927–30 at the Kyiv Art Institute. It can be argued that Kazimir Malevich's own temporary escape from government pressures in Leningrad may have found an answer in the figurative art of Boichuk's return to the art of the Quattrocento, yet he was reluctant to validate the possible extent of Boichuk's influence on his work, if any.

14. See Elena Kashuba, "Salony Vladimira Izdebskogo," *Artline*, Nos. 10–11 (32–33), September 1995: 54–55.

15. Odessa continued to be the site of disputes and discussions surrounding the topic of New Art. The Circle of Independent Young Artists, formed as an opposition to the established influence of TYURKh,

supported the groundbreaking tenets of modernism. M. Gershenfel'd, a participant in the Izdebsky Salons, organized exhibitions of the Circle from 1912–1914, to which Wassily Kandinsky was a regular contributor from Germany.

16. That several works by individual artists were grouped together in the installation of the show to demonstrate an internal development and independent artistic evolution of the individual artists suggests that the exhibit was didactically conceived. See Diletant, "Salon V. Izdebskogo," *Kievlianin*, 14 February 1910: 4.

17. There is scant evidence about the organization of this event. See Elena Kashuba, *Pervye avangardnyi vystavi v Kieve 1908–1910 gg.* Kiev: "Triumf," 1998: 37–40.

18. "Kol'tso: Picture Exhibition," exh. cat. (Kiev, 1914): 4.

19. V. Izdebsky, "Griadushchy Gorod," *Mezhdunarodnaia khudozhestvennaia vystavka 'Salon' 2. 1910–1911. Katalog*. Odessa: 11.

20. M. N-ov, "Psikhopatyi iskusstva (vystupleniia futuristov) [Psychopaths of Art (The Performance of Futurists)]," *Kharkovskie gubernskie vedomosti* (18 December 1913): 5. As quoted in Kashuba, *Pervye avangardnye vystavki v Kieve 1908–1910 gg.*: 32; 44.

21. Signed by D. Burluk, Alexander Kruchenykh, V. Mayakovsky, V. Khlebnikov, the manifesto "Poshchchina obshchestvennomu vkusu" served as the prefatory statement for an almanac of the same title published in Moscow in 1912.

22. Typifying the symptomatic feature of the Ukrainian avant-garde to utilize sources from Ukraine's cultural past, Semenکو's poezopaintings may have been inspired by the scholastic anagrams and didactic "picture-poems" taught to the students of the Kyiv-Mohyla Academy during the Baroque period. The content of the poezopainting translated above may also have been a veiled attack on the Boichukists who modeled themselves on Italian Renaissance art. The Panfuturists would never acknowledge the merits of Boichukism.

Olha Lahutenko

VASYL YERMILOV AND CONSTRUCTIVISM

The Constructivist idea fell on fertile soil in Ukraine – especially in Kharkiv, the new capital after the Revolution. Given the rich cultural life of that city that should not come as a surprise. In 1919, for example, Vasyl Yermilov and Bernard Kratko founded the so-called "Educational-Industrial Workshops" that had much in common with those of Vkhutemas in Moscow and the Bauhaus in Germany. The primary aspiration of the Workshops – to transfer the visionary ideas of the avant-garde artists to "life" – was encapsulated by Aleksandr Leites, the celebrated literary critic, who declared that "Futurism wanted to be not so much a phenomenon of fiction, but rather a phenomenon of life – full of energy and with the screech of steam engines, the noise of propellers and the klaxons of automobiles that have now burst into the cherry orchards of yesterday's poetry."¹

Indeed, Yermilov burst on the scene with his painted propaganda trains, his poster designs, political parades, and agit-automobiles. As Valerian Polishchuk affirmed, "streets and buildings were painted in different colors with slogans, flags and billboards – created by Yermilov."² "Street art" also affected the design of public buildings. In 1919, for example, Yermilov and his colleagues decorated the foyer of the Kharkiv Circus. For the Kharkiv Actors' Club, Yermilov painted murals based on the poetry of Velemir Khlebnikov, and in 1920 he decorated the walls of the Red Army Club.

As a result, the post-Revolutionary development of art in Kharkiv is often referred to as the "Yermilov" period. To this day, he is regarded as the leader of the Ukrainian Constructivist school and a key figure of the avant-garde. The works that Yermilov created in the early 1920s – what he described as "experimental" – are especially important, even if his artistic evolution of the 1910s and 1920s lies outside canons and conventional sequences. He might, for example, exchange one style for another or surprise us with his simultaneous and concurrent application of many different trends. At the same time, Yermilov

remained true to himself and worked consistently towards his goal.

Yermilov's early works – which he showed at exhibitions in Moscow and Kharkiv – were etchings reminiscent of Symbolism and their manner of execution had much in common with the plastic language of what was then called style moderne. These compositions reflect a crepuscular mood, evoking a sense of existential loneliness and universal fragility (a few of these etchings from 1913–14 are now in the collections of museums in Kyiv and Kharkiv). Yermilov also painted his meticulous *Roll of Bread* in 1914. Here is an enormous filigree (the ornament on the loaf of bread) filling the entire space and enticing the viewer, as it were, with the aroma of a golden crust. This mass of dough even seems to be rising and swelling, so organic and vital is its inner energy. Here is a chunk of "quintessential bread", a symbol of life, which, in its almost ascetic, simple plastic form elicits its associations with the still-lives and ample flesh of the Moscow "Jack of Diamonds" group.

That same year Yermilov visited Sergei Shchukin's collection of Impressionist and Post-Impressionist paintings in Moscow, making copies of Picasso's pictures and paying homage to the Parisian master with his *Bread. Plate. Knife* (1915). The objects seem to be advancing upon the viewer as if from above, while the wooden tabletop is depicted with meticulous detail. The faience plate is split into several segments and the surface of the bread impresses with its granular texture. Sight and touch are united, contributing to a complete sense of the materiality of the object. His Cubist composition *Night Cafe* (1917), on the other hand, looks like an etching, but it is now enhanced with newspaper collage, combining the velvet-like texture of a metal etching with the rigid clarity of a typographical font. *Night Cafe* occupies a perfect square and in spite of the dynamic rhythms is highly contrived and subordinated to the laws of logic. It was shown at the "Union of the Seven" exhibition in Kharkiv and was reproduced in the 1918 catalog *Sem' plus tri* [Seven plus Three].

From his autobiography we learn that Yermilov was drafted into the army as a private in 1915 and the following year was sent to the front with the First Caucasian Cavalry Corps. Military service brought him many experiences – frontline action, contusion, military detention, even jail; and he was also decorated with the Cross of St. George.³ Returning from Persia to Kharkiv in the spring of 1918, he painted *Dream* (now lost) of which Viktor Platonov, his student, recalled, "When he was in the trenches, Yermilov depicted soldiers sleeping in unnatural poses. After returning home, in his studio,

he made studies of female nudes (in the poses of the soldiers). Color is similar to that of Picasso of the blue period."⁴ Yermilov himself recalled:

Late 1918...Who was painting "paintings" then? We were except that our paintings were posters. It was we who were working for the Russian Telegraph Agency (ROSTA) and Ukrainian Telegraph Agency (UkrROSTA) [display windows of the telegraph agencies used for propaganda] sometimes working three days straight off without sleep or food.... so on public holidays the city acquired an especially majestic look and all this visual propaganda with its slogans, bright colors, constructions and other media (plywood, cardboard, paper, size paint, red cloth) presented in a new form constituted a proletarian art that was soon to become untenable.⁵

Two years later Yermilov decorated the Central Club of the Red Army Garrison, the surviving studies and documentary photographs testify to a totally new artistic style. In March 1920, he wrote: "I did my best to ensure that the images reflected their original ethnicity. To obtain this result, I rendered the figures according to the spirit of old Ukrainian painting and etching."⁶

Undoubtedly, Yermilov was familiar with the art of Mykhailo Boichuk who was teaching at the Ukrainian Academy of Art and developing his Neo-Byzantine school of art. Religiously following the old national traditions, Boichuk saw Byzantine art through the prism of ethnic art, icon painting, pagan and ritualistic perceptions of nature, and symbols of folk art. By referring to ancient archetypes in his images of modern life, Boichuk guided the viewer from a contrived history to a mythical time or timelessness. But Boichuk also appreciated the conventionality of language, line, and rhythm – a view that Yermilov shared and supported when he was decorating the Red Army Club. For example, Yermilov incorporated the ironic and the grotesque rather than the hieratic into his mural for one of the Club halls – the so-called Chess Room. The way he depicted the Red Army soldier as St. George and the soldier of the White Guard as a fallen dragon reminds us of the ironical stylizations of Georgii Narbut who, like Boichuk, did much to develop the national trend. For example, on the cover of the magazine *The Sun of Labor* (1919) Narbut portrayed a worker, replete with rifle and hammer, in the pose of Doryphoros by Polyclitus; on the cover of the magazine *Mistetstvo [Art]* (1920), Apollo is walking across the flowered earth dressed in the blouse of a worker and holding a sickle in his right hand, his left hand imitating the gesture of the Apollo of Belvedere. Here was a play on images, a Post-Modernism avant le parole. Certainly, Yermilov put the Narbut tradition to good use as in his

book designs and his images for the Red Ukraine propaganda train, although in the ornamental motifs we also sense an interest in abstract form. Appealing to the inner logic of ethnic art, he exposes the primary elements of ornament.

While he was working for the Red Army Club in the early 1920s, Yermilov began to develop his Experimental Compositions, abstract works consisting of sparse geometric figures and other elements. In them, Yermilov was trying to resolve complex formal assignments, producing multifarious, but still logical, combinations of materials and textures – wood, cardboard, copper, glass, wood shavings, oil, enamel. Both in monumental commissions and in the graphic designs, Yermilov took special account of mass psychology, turning to the traditions of folk art and primitivism as well as to contemporary artistic experience. His evolution was relentless, moving from fresco paintings through Cubism and mass propaganda towards Constructivism and the Experimental Compositions, Yermilov's commitment to the material, painterly surface and to the creative process itself is constant.

Yermilov graduated from the Kharkiv Educational and Professional School of Decorative Painting in 1909 and, after three years of practical work had become a professional muralist. Thanks to hands-on experience in Kharkiv and then Moscow, Yermilov soon excelled in drawing and painting. Meeting David Burliuk, Vladimir Maiaakovsky, Mikhail Larionov, and Natalia Goncharova and visiting Moscow exhibitions and collections, Yermilov was introduced to radically new ideas. Cubism, in particular, attracted him with its textures, its emphatic exposure of the structures and planes of objects and its "zoom-lens" affect.

After the Revolution, Yermilov headed the Artistic-Industrial Section of the Art Committee in Kharkiv. In 1920, he was employed at the South Russian Telegraph Agency and, in 1921 he was appointed head of the studio of the Art Industry Enterprise, and also began work in the Central Studio of Artistic Design and Propaganda. Polishchuk, author of the first monograph on Yermilov (1932), wrote: "This phase...confronted Yermilov with real objects and materials: a train car, a piece of plywood, a club, a fence, a banner, a stage, an automobile..."⁷ The artist decorated the streets and squares, building platforms, arches, and panels out of plywood, cardboard, paper, cloth, and size paint, resolving spatial and constructive problems with a minimum of means. As for studio painting (and Cubism was still his common denominator), Yermilov painted an almost monochrome piece called *Mandolin*, in which the planes, divided and

abrasive, seem to render the sound of the melody. Thereafter, he moved from this kind of voluminous painting to the colored wooden relief: his *Guitar* (1924), for example, is no longer a dynamic melody, but a Constructivist harmony – which, with the beauty of logic and the perfection of an instrument, evokes a different sound. Rather similar to this kind of instrument – to a mechanical toy – is the head in relief entitled *Harlequin* of the same year.

At this time, Yermilov was heavily involved in color analysis, studying the theories of Wilhelm Oswald and drawing up his own color primer or so-called ABC of the Language of Painting. He took the primary colors and extended their effect by whitening or darkening the pigment with achromatic white and black so as to obtain a great number of tints and shades. We know, for example, that for the color green, he created 360 index cards – later on arranging them so as to document the performance factor of color chords. Much later, in 1945, he suggested establishing a laboratory of painting technique and technology at the Kharkiv Art Institute and two years after that presented a detailed teaching plan for a course on chromatics. In 1957, Yermilov compiled a curriculum entitled "The Spatial Idea" that included topics such as "The Esthetics of Numbers and Compasses" and "Linear Thought." In his "Technique and Technology of Painting Materials" Yermilov surmised that "by acquiring professional mastery (craftsmanship) and by extending and broadening his knowledge, the master [can] turn a vocational skill into art, something which distinguishes him or her from the ordinary handyman".⁸ Indeed, throughout his professional career, Yermilov experimented with the language of plastic forms so as to "produce a means of production."

In the early 1920s, Yermilov was particularly fond of working with textures, often introducing metal into his reliefs. In *Portrait* (1923), for example, a metal sheet renders the surface of the skin, forms the volume of the head, and outlines the round collar. The head is a trapezoid, the neck a single diagonal. The arches of the eyebrows and the eyes are marked with protrusions and depressions, the straight line of the nose protrudes, while the geometrical outlines seem to manifest vitality and a will for action. In another work of the same year, *Portrait of a Man*, Yermilov balances the face within the spatial coordinates of verticals and horizontals, accenting the perpendicular lines and the soft arches; supported by the emphatic angles and congruent with the frame, a sophisticated silhouette glides over the black space of the background. The artist presents the human image as a solid surface, beneath which, however, pul-

sates the unknown. Here and elsewhere Yermilov was combining the abstract and the concrete in a smooth synthesis, while avoiding obvious boundaries and contradictions.

In *The Window* (1922) Yermilov featured the window of his own studio along with the fragment of a triangular billboard on the wall of the neighboring building, recreating both the window frame and the curtain. It is as if he was positioning a still-life, placing the segment of a plate on a square table and bolting down the cone-shaped object. Here are two viewpoints – from the front and from above. As a result, the recognizable shapes also generate a new image, resembling a human face (or at least, a certain anthropomorphism). The window now undergoes a metamorphosis for, as a symbol of the desire to see the world, it is also a desire to be in hiding and to conceal.

While experimenting with various materials and textures, Yermilov never lost the clarity of his vision. Take, for example, the titles of the three compositions *Moon in the Window*, *Moon Arisen* and *Moon Emerging* (lost, but known from photographs): in *Moon in the Window* the window frame is highlighted by the repetition of the straight angle and seems to be swaying in the night breeze; the diagonals and the oval provide a sense of mobility and instability; the circle of the moon gravitates toward the base of the window, drawn to the world of domesticity, so tangible and solid compared to the emptiness of the night sky. In *Moon Arisen*, however, the rectangles are disconnected and the verticals stagger as the moon stubbornly floats upwards; the textured, uneven background elicits a sense of black infinity, of the cosmos – here are both the density of matter and the emptiness of the abyss; moreover, such associations are generated by the physicality of the materials – the wooden window frame seems warm, the disconnected line of the metal prompts a certain caution, the coldness of the moonlight, perhaps the loss of home. There is also mystery in *Moon Emerging*, wherein thin furrows traverse the diagonal, metallic semicircle, instigating a sense of movement.

Yermilov might be called not only a Constructivist, but also a founder of Minimalism. He needed only the outline of a circle or of a right angle to establish a correlation between our human world and the cosmos in a clear and simple way, tempered, however, by intuition. Polishchuk noted: "Yermilov's precise calculations keep clashing with poetic explosions."⁹ This synthesis of intuition, sensuality and reason brings Yermilov to his artistic ideal – of an architectonic and spatial wholeness as if he were bringing order both to the human condition and to

our vision of the material world. He established correlations whereby we might recapture harmony.

These qualities can be identified in Composition No. 3 (1924, Museum of Modern Art, New York). The broad wooden frame here is also a part of the composition, while the floating fibers of the wooden texture produce a soft rhythm, accentuating the purity of the white area which, in turn, assumes a cosmic resonance. The purity of this composition in wood, brass, oil, and varnish is comparable to Husserl's phenomenological reduction in philosophy, for here is a dialogue with the object as such. Of course, with its white background, its arch and diagonals, Composition No. 3 has much in common with Suprematism, although the density and weight distinguish it. True, we tend to look at the piece as an open angle, along which moves the arch, but if we look at Yermilov's own photograph, we see that Composition No. 3 is presented differently – as a closed angle, which hinders the movement of the arch.

Along with these abstract compositions, Yermilov also constructed a number of works that connect with visible and tangible phenomena, among them the commemorative plaques for Lenin's death: 21 of January. 6.50 (Museum Ludwig, Cologne) and Hills. 18.50. 21. 1. 1924 (Fine Art Fund Ltd., London). The numbers in the former are carved in the board against the black background, the core tragically burning in the darkness, surrounded by the glittering nails, a combination that gives a sense of despair in the face of harsh reality. The second commemorative plaque consists of two squares at the intersection of which are the metallic numbers "18.50" – here is the soulless registration of facts in a soulless language, and yet, visually, the broad white frames of the squares place the captured moment within a different dimension. Yermilov also made another panel consisting of four sections dedicated to the memory of Lenin: in the upper left corner, we again see the word "Hills", in the lower right, the word "Moscow"; both words being counterbalanced by squares carrying quotations. In the "Hills" section, a right angle is superimposed on a disk, while the square proceeds from the angle, breaks away, and floats through the black space as if departing this earthly life. The composition in the lower part, "Moscow" glittering in metal, consists of various rectangular forms, closed and open, finished and unfinished, while the wooden and metal details in the composition are either bolted or nailed. Yermilov selected the size of the nuts after long contemplation, a fact that becomes poignantly clear from the most succinct of Yermilov's "socio-political" compositions, i.e. the wood and metal Marx. Lenin of 1925. In the capital letters

against the background of metal plates, the small screws, symmetrically positioned in pairs within the letter "M" and the four huge screws fastened at top and bottom of the letter "L" convey a very expressive resonance.

For Yermilov, as for many of his contemporaries, the name of Lenin was synonymous with "revolutionary" in its broadest sense. For an artist foreign to political doctrine such as Yermilov, here was a universal notion of global transformation according to the laws of reason. In 1948, expelled from the Union of Artists of the USSR and the target of merciless criticism, Yermilov wrote to his old friend, the artist Aleksandr Khvostenko-Khvostov: "imagine, how it feels...to be formalist, cosmopolitan, unpatriotic...that I've been expelled is nothing less than evil and slanderous."¹⁰ Even in the 1960s the artist still believed that the "Lenin era represented a totally new style and form in the fine arts"¹¹ and when we look at his works of the 1920s, we cannot but be impressed by the ways in which he melded socio-political ideas and the pure esthetics of material.

Yermilov moved on from the commemorative plaques to designing cigarette packs, supporting the Constructivist aspiration to import art into everyday life – after all, conscientious proletarians would be carrying the cigarette packs Lenin, Ilich and Hammer and Sickle in their pockets. Yermilov fulfilled this public commission with the usual formal logic: he painted the curve of a sickle into a red square; he placed a hammer horizontally and enfolded the crimson circle in a zigzag of a black ribbon carrying the name of Ilich. Who knows whether Soviet workers did, in fact, think of Lenin as they smoked Lenin or swap a pack of Ilich for a pack of Hammer and Sickle?

For Yermilov scale was not especially important – for he always carried out his assignment (whether great or small) in a monumental way. For example, he designed an advertising platform for the exhibition "10 Years of October" actual size and with real material, which then became the highpoint on the cover of the anniversary edition of the magazine New Art. What made a big difference was the way Yermilov used various materials and textures or the way in which he played with the flatness of paper or the open space of a town square, i.e. how he resolved these formal issues. Yermilov provided a synopsis of his agenda in the advice that he gave to one of his art students in 1924: "Don't try to do too much at once! Focus on form, line, color. The theme, I mean the literary part, will come later on."¹²

Yermilov's Constructivism is well represented by his graphic works. In the 1920s he was greatly involved in

designing books, especially covers, rendering typographical signs monumentally as in a playbill. He applied the principles of Cubo-Futurism, Constructivism and Suprematism to the books that he designed, thus bringing the art of the avant-garde (which J. Ortega y Gasset defined as "unpopular in essence"¹³) closer to the masses. Still, in the 1920s, Yermilov and other Ukrainian constructivists did not use typeset for their book covers, simply because at that time publishing-houses lacked types that could be polished and perfected to meet the new demands. That is why books and their covers often had to be designed at the expense of an artistic idea that was sacrificed to accommodate standards dictated by the "voice of masses". A felicitous exception is the design for the magazine *Avangard* [Avant-Garde] (1929) in which the handwritten letter "A" resembles beautiful serpent, even if the line locks in the lower contour and effuses rhythmical horizontals out into the material world. The black circle glides towards the edge of the cover, but retains its place through the magnetism of the "first letter of the alphabet".

One way of importing the avant-garde into life was to apply the traditional and sacral color triad – white, black and red. The cover of the catalog of the "Exhibition of Ukrainian Book Graphics" (Kharkiv, 1929), for example, reminds us of Piet Mondrian. Certainly, we recognize a similar quest for harmonious equilibrium, not in colors, but in the interplay of black and white, the black being the letters composed in different typefaces and fonts. Yermilov decorated the brochure entitled "Bolshevik Crops" with gridded, Suprematist compositions.

Yermilov also combined the collage techniques of revolutionary propaganda (photographs, newspaper and magazine clips) with the Constructivist elements of metal and wood. That is how he composed the two wall newspapers (intended to document ten years of Revolutionary Ukraine) called *Generator* and *Cable Cars* that he showed at the Press Exhibition in Cologne in 1928. In the latter he used a collapsible screen to create a portable, wall-mounted construction, parts of which could be folded up, so that when the newspaper was open, it could be read from both sides. In *Generator*, Yermilov presented a centerfold of five equal planes of complex counterbalanced, rectangular forms: you started reading where the small black square was and finished with the small black plane carrying the inscription. Beneath the title *Generator*, Yermilov put a Constructivist composition of wood and metal, interconnecting the angle, the segment of a circle, and the rectangle. The gravity of the polyhedral plane was counterbalanced by the rhythm of the photographic frames of important

events of the previous decade – mirrored in the ten steps of the rhythmical horizontals. The typography, the photographs, the dates and the color accented forms of squares, circles, and narrow oblongs produced the impression of an integrated movement, an efficient machine and an esthetically proven construction.

In the collages incorporating photographs, Yermilov was again appealing to immediate, visual reality, even if his objects and compositions were 'also "things in themselves" – for we are also aware of another world, self-sufficient and independent. At this point the metaphysical deliberations of priest, art historian and mathematician, Pavel Florensky, come to mind: "Only an extremely sharp vision...can distinguish the spiritual aspect of our fallen society or reveal the symbol within the phenomenon. That is why the activity of the metaphysician must be based on a meticulous and 'concrete examination', one that can penetrate to the core of matter."¹⁴

In 1929, Yermilov made a few compositions incorporating tangible objects such as a knife, a box of matches or a plate and a hunk of bread, the latter two made of wood. These objects impress with their simplicity, bringing to mind Martin Heidegger's fundamental question that "things close to us we usually call objects. But what, however, is, an object?"¹⁵ Yermilov's world of objects lives its own life, synthetic and natural, although in these compositions he combines the two realities of the everyday and of the essential and eternal. Using readymades, he created works that looked Suprematist, except that he was not rejecting the "world of meat and bone" (to quote Malevich); on the contrary, he was incorporating the object "as is" and erecting a border between his perception and Malevich's philosophy: in other words, Yermilov was creating material abstractions.

From the standpoint of its supporters, Constructivism corresponded to the idea of democratization in art: "The workers...want to feel and sense the elements of their perception – machinery, manufacture, industry – through the laws of creative work and in an artistic form."¹⁶ Indeed, Yermilov's artifacts strike us by their corporeality, their substance and their flesh, since he was representing the visible world. He transformed reality analytically, he assembled abstract "experimental compositions", he created new objects that entered houses, clubs, streets, space and railroads, he was drawn to the sheen of metal, the transparency of glass and the fibrous structure of a wood surface. In the symbolism of ancient cultures, too, an object is sacral: "Every sacral object must be in its place", wrote Claude Lévi-Strauss, "One may say that the very fact of it being in its

place makes the object sacral, since if there's any, even mental, violation of this state of affairs, then the whole world order would be destroyed, thus the object occupying the place assigned to it, promotes this order."¹⁷

Yermilov constructed a universal order out of the materials at his disposal. He asserted the value of the ordinary by exposing the fundamental, architectonic principles of everyday objects – their simplicity and their authenticity. In creating a pictorial composition such as *Box of Matches* (1922) Yermilov was approaching reality as something totally concrete, but, in making the familiar unfamiliar, he also arouses our intuition and reminds us that beneath every object there is the unknown quality of matter itself, its flesh and its structure.

But Yermilov was neither philosopher, nor theoretician and, according to Polishchuk, he had no intention of revolutionizing the laws of form or of formulating any kind of philosophical or esthetic system, for "he was a practical man and 'thought' first and foremost with his hands."¹⁸ Indeed, Yermilov appreciated simple and steadfast relationships with the phenomenal world, but in this appreciation he was also attracted to the harmony of things and to what Heidegger identified as a "bowl and a table, a bridge and a plough."¹⁹ Things that are near and dear furnish a feeling of confidence and sustenance, stability amidst a confusion of contradictory phenomena.

Yermilov's world was balanced, geometric and in harmony with the sacral coordinates of verticals and horizontals. Interpreting different objects, surfaces and textures, he makes us reflect on how to perceive the "thing as a thing" (following Heidegger's definition). Each of Yermilov's compositions is solid and material, but at the same time is a thing in itself. Suddenly, the familiar now reveals a dimension at once metaphysical and cryptic, one that we are bound to accept, even if it lies beyond our comprehension.

1. A Leites: *Siluetu zakhodu*, Kharkiv: Knigospilka, 1928, p. 35.
2. V. Polishchuk: *Vasyl Yermilov*, Kharkiv: RUKh, 1931, p. 10.
3. V. Yermilov: "Avtobiografiia" (before 1941, manuscript) in TsDAMLIM, Kyiv, f. 337, op. 1, d. 119, l. 1.
4. Letter from Viktor Platonov to Dmytro Horbachov dated 15 March, 1988. Archive of Dmytro Horbachov, Kyiv.
5. Letter from Yermilov to Aleksandr Parnis, 1964. Archive of Aleksandr Parnis, Moscow.
6. V. Yermilov: "Zamist' spogadiv". Typescript. Yermilov is quoting from his letter to an unidentified friend. He indicates that he is writing the letter in March 1920, just after completing the murals for the Red Army Club. TsDAMLIM, K, f. 337, op. 1, d. 120, l. 11.

7. Polishchuk, Vasyl Yermilov, p. 15.
8. V. Yermilov: "Tekhnika i tekhnologiiia zhivopisnykh materialov. Rabochii plan lektsii na 1945–46 uchebnyi god". Manuscript in TsDAMLIM, f. 337, op. 1, d. 122, l. 17.
9. Polishchuk, Vasyl Yermilov, p. 12.
10. Letter from Yermilov to Aleksandr Khvosenko-Khvostov, 1948. Archive of NKHMU, J, f. 216, ed. khr. 2.
11. Letter from Yermilov to Viktor Platonov dated 31 March, 1965. Archive of Dmytro Horbachov, Kyiv.
12. Letter from Yermilov to Platonov dated 14 March, 1964. Archive of Dmytro Horbachov, Kyiv.
13. Kh. Ortega-i-Gasset (J. Ortega y Gasset): "Dehumanizatsiia mistetstva" in S. Koval' and F. Sakhno, eds.: *Kh. Ortega-i-Gasset. Vybrani tvory*, K: Osnovy, 1994, p. 239.
14. S. Khoruzhii: "Obretnenie konkretnosti" in V. Stepin et al., eds.: *P.A. Florensky. U vodorazdelov mysli*, M: Pravda, 1990, p. 6.
15. B. Bibikhin, ed.: *M. Heidegger. Vremia i bytie*, M: Respublika, 1993, p. 317.
16. Polishchuk, Vasyl Yermilov, p. 7.
17. K. Levi-Stros (Levi-Strauss): "Nepriruchennaia mysl'" in A. Ostrovsky, ed.: *Levi-Stros. Pervobytnoe myshlenie*, M: Respublika, 1995, p. 121.
18. Polishchuk, Vasyl Yermilov, p. 9.
19. Bibikhin, ed.: *M. Heidegger. Vremia i bytie*, p. 326.

Liudmyla Kovalskaia

MYKHAILO BOICHUK AND THE UKRAINIAN SCHOOL OF MONUMENTAL ART

A number of Ukrainian artists are readily associated with the achievements of 20th century visual culture, among them international celebrities such as Alexander Archipenko, Alexandra Exter, Oleksandr Bohomazov, David Burliuk and Kazimir Malevich. Of no less importance to the Ukrainian avant-garde is Mykhailo Boichuk, a name, however, still unfamiliar to the Western public.

Boichuk was an innovator who found inspiration not only in the Ukrainian primitive tradition, but also in the legacy of Byzantium. In the early 1900s he even elaborated a theory of Ukrainian national art – a bold endeavor given the fact that most gazetteers omitted this nation whose territory was still divided between the Russian and Austro-Hungarian Empires. Developing his ideas, Boichuk embarked upon a teaching career and founded a school that was not so much a fixed educational institution as a mobile cooperative of like-minded individuals and it continued to thrive wherever Boichuk happened to be – Paris, Lviv, Kyiv, Odesa or Kharkiv. Boichuk was a born mentor and a pioneer who both created a Ukrainian style of contemporary monumental art and elaborated its theoretical premises. His artistic skill, pedagogical charisma, and strength of leadership endowed him with a natural and forthright authority.

Boichuk matured at a moment of intense patriotic revival in Ukraine and an upsurge of patriotic enthusiasm that gave rise to several nationalist movements. Towards the end of the 19th century, historian Mikhaïl Grushevsky, for example, was demonstrating that over the centuries Ukraine had pursued her own, specific destiny, developing an indigenous language, ethnic culture and statehood. Just as Boichuk was beginning his artistic career in Lviv in 1892, Ukrainian national culture was entering a veritable renaissance, witness to which was the birth of new domestic organizations such as the Taras Shevchenko Scholarly Society, the Union of Supporters of Ukrainian Literature, Science and Art (founded in 1905) and the National Museum (also 1905). The eastern Ukraine was especially active, establishing, for example,

history and industrial art museums in Kharkiv, Odesa, Kyiv, Lubny, and Chernihiv. Artist and architect Vasyl Krychevsky, brother of Fedir, was a major contributor to this movement, designing buildings, ceramics, carpets and promotional materials in the Neo-National style.

Mikhailo Boichuk was born in a remote village of the Podillia region at the very heart of traditional Ukrainian culture and, as a matter of fact, until age sixteen, was a shepherd. But not for long: supported by the Shevchenko Scholarly Society, Boichuk enrolled in art classes under Yulian Pankevich in Lviv before going to Vienna and then enrolling in the Academy of Arts in Krakow (1899–1904). True, the conservative atmosphere of the Krakow Academy was not to his liking, but he was excited by the new ideas about Polish and Ukrainian statehood and, although he was not especially affected by the vogue for Symbolism, he befriended Stanislaw Wyspianski, a primary member of the Young Poland movement.

For Boichuk, an especially important episode in Krakow was the restoration of the frescos in the Chapel of the Holy Cross in the Vawel Cathedral, where, on examining the original designs of 1470 executed in the Ukrainian-Byzantine style, he realized that this ancient lineage could be crucial to the development of modern art. One day he met Metropolitan Andrei Sheptitsky, religious luminary and patron of the arts, who suggested that the young artist pursue his studies in Munich. So, in the spring of 1907 he moved to Paris for four years, enjoying the ethnic freedom of that city. As Jean Cocteau wrote: "We all lived on Montparnasse, we all were poor and among us there were no differences in political, social and national aspects of life." Boichuk joined this multilingual community of young artists who had arrived from all over the world – and he was not alone, for other Ukrainians were there, including Archipenko, Exter, Ivan Kavaleridze, Sofiia Levitskaia, Mikhail Parashuk and Ivan Severin,

Paris had been conquered by the spirit of Cezanne and Boichuk studied his works with the utmost attention, analyzing their structural components and color combinations. But Picasso was also there, painting the proto-Cubist *Desmoiselles d'Avignon* with its strata of references to Eastern, Roman, Gothic and African art. Still, even though Boichuk appreciated the principles of Cubism, he did not embrace it wholeheartedly, but chose his own path of experimentation. He must also have been aware of Diaghilev's *Ballets Russes* with its synthesis of the arts, liberation of the dance, luminous stage designs, and folkloric music. No doubt, Nicholas Roerich's Primitivist sets and costumes for *The Maid of Pskov* and

The Polovtsian Dances impressed Boichuk, long fascinated by the legacy of the Slavic tribes.

From 1908 until 1911 Boichuk attended the Académie Ranson – then celebrated for its association with the Nabis – and took lessons from Paul Serusier. However, it was the Louvre, and it the Ancient Egyptian and Assyrian collections, which were his real schooling. Not surprisingly, Boichuk was joined by other talented artists and the group soon constituted the "Boichuk School." Among his first students were Nikolai Kasperovich from the Chernihiv area and Sofia Baudouin de Courtenay, Sofia Nalepinska and Sofia Segno – all recently arrived from St. Petersburg via Munich. Boichuk stressed how important collaboration and coordination were if the goal was to produce a truly monumental art and, indeed, the students made their own brushes and mixed their own paints from natural herbs based on antique recipes just as the anonymous, Mediaeval artisans had done.

Boichuk also taught students how to design a work of art in accordance with its inner structure. He required that the drawing be elegant and simple, that the coloring be soft and that the overall composition be synthetic. Seeking specimens of perfect form and spirituality, Boichuk and his students were drawn to the Byzantine artists who had become an integral part of the Ukrainian vision ever since the Christianization of Ukraine. "Byzantine culture is not alien to us", affirmed Boichuk, for "Byzantine culture had integrated with our own pagan, millennial culture." But Boichuk also believed that the common folk possessed unlimited skill and talent, demonstrated by their icons, mosaics, frescos, architecture, wood and stone carvings, miniatures, sculptures, embroideries, ceramics, carpets, and Easter eggs and he urged his students to study such forms.

The Boichuk School was represented at several important exhibitions, including the "Salon d'Automne" (1909) and the "Salon des Independants" (1910) in Paris. Guillaume Apollinaire observed that Boichuk, this "Neo-Byzantine artist," and his students had drawn upon an ancient era to produce a modern art. Boichuk responded that "Neo-Byzantinism" was just a relative term and that "at home we will be called something else." Before returning to Lviv at the end of 1910, Boichuk visited Italy where, inter alia, he copied Giotto and Cimabue, the mosaics of San Vitale HHH and San Marco, noting the curious similarity of the Odigitria from the Island of Torcello with the Oranta of the St. Sophia Cathedral in Kyiv.

Back home, Boichuk opened a school of monumental religious painting and became a restorer for the Lviv National Gallery. He accepted Metropolitan Sheptytsky's invitation to paint murals for the chapel at the Deacon's

School also in Lviv, one of several ecclesiastical commissions. In 1912, for example, with his students and younger brother Timofei, Boichuk helped restore an 18th century church in the village of Lemeshi. In Lviv, Boichuk also gave particular attention to the philosophical tracts of the 18th century philosopher, Hrihory Skovoroda, exploring Skovoroda's concepts of a "communal work" that brings benefit and fortune to both the individual and society, and of the human mind as the Garden of God which bears the fruits of peace and love. In this way, Boichuk arrived at his metaphor of the apple tree exemplified in many works – not least, the iconic Couple by a Tree.

But Boichuk and his students also looked forward and moved closely with the European and Russian avant-gardes. Baudouin de Courtenay, for example, contributed to the first "Jack of Diamonds" exhibition in Moscow in 1910, Yevhen Sahaidachny contributed to Mikhail Larionov's "Donkey's Tail" and "Target" exhibitions in Moscow in 1912 and 1913 as well as to the St. Petersburg "Union of the Youth", while Boichuk himself also realized the importance of the Russian avant-garde as a forum for the new ideas. However, plans were thwarted by the outbreak of the First World War, for, as a citizen of the Austro-Hungarian Empire who happened to be on Russian soil, Boichuk was exiled to Uralsk and then to Arzamas.

Boichuk returned to Ukraine – Kyiv – just after the February Revolution of 1917. With the establishment of the Rada, the Ukrainian intelligentsia nursed high hopes for a national and cultural revival. Grushevsky, President of the Rada, and Ivan Steshenko, Secretary of Education, lent vigorous support to the idea of establishing a national Academy of Arts and Boichuk accepted their invitation to join the faculty (along with Vasyl and Fedir Krychevsky, Georgii Narbut, Nikolai Burachek, Abram Manevych, Alexander Murashko and Mykhailo Zhuk). The Ukrainian State Academy of Arts was inaugurated on December 5, 1917.

Boichuk's studio there was very different from the traditional, academic ones. In his courses he gave particular attention to the theory and practice of composition, requiring students to examine the legacy of traditional art whether Classical, Egyptian, Renaissance, Novgorodian or African. In Kyiv students could study the subject in the mosaics and frescos of the Cathedrals of St. Sophia and St. Michael, in the collections of local museums and in Boichuk's large personal library of art books. Boichuk also emphasized the need for lucid analysis, assigning what he called "drawing backwards": irrespective of chronology, you may scrutinize a masterpiece and still fail to

understand it, but if, however, you proceed from the interconnections of the separate elements within the work of art, you can reveal the laws of its compositional structure, the "golden threads that lead you out of the maze of art." The sequence of activities was as follows: "You create a general outline of the given form on a given plane with simple, clear, straight lines. This outline provides the framework of the composition. After making the outline and verifying and linking the masses and details, you must draw the lines that will lock the form of the object that has been drawn backwards."

Figure drawing was also important, although Boichuk always argued that the result should be synthetic and pay homage to the wisdom of past generations. He also taught young artists to refrain from extremes, to be inquisitive, yet humble, to respect the regimen of the Medieval Ages which even stipulated how an artist should behave and what he should eat and to accommodate the individual within the collective. As he used to say, "Do not be afraid of losing your individuality. Individuality will come forth when the master within you matures," and he argued that team effort, not individual caprice, led to true knowledge and success. Boichuk also put particular emphasis on the Classical fresco and mosaic and how to transfer a tempera sketch to the monumental wall. As a result, the studio always smelled of rotten eggs (a gluing component for tempera paint)! Furthermore, Boichuk encouraged students to learn the industrial arts as well (carpet weaving, ceramics, upholstery, majolica, engraving).

After the Bolshevik Revolution, Boichuk and his students were obliged to work in accordance with the new ideology and the inevitable compromises undermined their synthetic concept of art. True, the Boichuk School heeded the demands of the Revolution, decorating streets and squares, trains and steamships for the proletarian festivals. Boichuk worked on these projects together with Bohomazov, Exter, Vadym Meller, Narbut, Anatol Petrytsky, Konstantin Redko, Isaak Rabinovich and other committed artists. In March 1919, for example, Boichuk and his students decorated the Kyiv Opera House for the first Congress of Rural Councils of Ukraine – with huge allegorical panels glorifying the Ukrainian peasantry. Also in the spring of 1919, Boichuk and his pupils painted fourteen sections for allegorical murals at the Lutsk Red Army barracks in Kyiv, which, with their rendering of Ukrainian types, costumes, ornaments, coloring and humorous inscriptions paid homage to the ethnic spirit. The School also decorated the interior of the Kharkiv Theater and made a cycle of portraits for the Kyiv Institute of Cooperation.

The Boichuk School included many talented artists, all of whom shared their master's dream to promote Ukrainian art to a new and sophisticated level within the international arena. They included Onufrii Biziukov, Timofii Boichuk, Kyril Hvozdyk, Antonina Ivanova, Ivan Lypkysky, Ivan Padalka, Nikolai Rokitsky, Vasyl Sedlyar, Manuil Shekhtman and many others. Oksana Pavlenko recalled that enthusiasm ran so high that even when the city was under heavy artillery fire during the Civil War, Boichuk and his students did not flinch, but continued to draw and paint.

In the summer of 1921, Boichuk's students – Pavel Ivanchenko, Padalka, Pavlenko, Sahaidachny, and Sedlyar opened a ceramics studio in Mezhygore which soon became the Mezhygore School of Ceramics. The School tried to revive traditional elements from the Ukrainian ceramics industry by investigating both traditional media (bowls, plates, jars, candlestick holders, whistles, toys) and decorative folk motifs. Wares were exhibited in Prague, Berlin, Venice and Paris.

Even though Ukraine became part of the Soviet Union in 1922, "Ukrainization" continued, at least for a while. True, "leftist" art began to yield its primacy to a more proletarian style and the Realist trends, rejected only yesterday as being bourgeois, suddenly returned. New art societies were established such as the Association of Artists of Revolutionary Russia (AKhRR) and the Association of Artists of Red Ukraine (AKhChU); in 1925 followers of Boichuk also formed their own organization, i.e. the Association of the Revolutionary Art of Ukraine (ARMU), whose main theoreticians were Sedlyar and Ivan Vrona. Harsh debates concerning artistic agenda followed, Boichuk and the "Boichukists" criticizing leftist art for its rejection of ethnically Ukrainian commitment, while AKhRR argued for the Soviet, multi-national style of "Heroic Realism".

The situation changed quickly. Moscow began to worry increasingly about the rise of national cultures, targeting Boichuk as both a Ukrainian nationalist and a "formalist". Even so, Boichuk and his school continued to score success, contributing to prestigious Soviet exhibitions such as "The Art of the Soviet Peoples" and "10 years of the October Revolution" as well as to international venues in Amsterdam, Brussels, Florence and Venice. Another major achievement was the frescoes that the Boichukists completed for the Peasant Spa on the Bay of Khadzhibeev near Odesa in 1927–28: narrating the lot of the Ukrainian peasantry (serfdom, war, revolution), the frescoes were simple, yet uplifting – "as beautiful as a church", as the peasants used to say. Perhaps a distant analogue lies in Mexican mural paint-

ing, and, certainly, Diego Rivera and Boichuk had much in common – they were both witnesses to revolution and national renaissance, they turned for inspiration to indigenous roots, and they paid homage to Giotto and the Italian Primitives.

The late 1920s saw enforced collectivization in the countryside and the annihilation of the kulaks, leading to famine and economic ruin. The art of Boichuk with its strong ethnic and rural content was now identified as alien and hostile and Boichuk himself as a class enemy. Ideologues called upon artists to create an art that would be "national in form and socialist in content" in accordance with the tenets of Soviet Socialist Realism and to disseminate the tidings of the victorious advance of the Socialist Revolution. True, the idea of a monumental art continued to gain new momentum even though it was now very different from the paintings, sculptures and frescoes of a decade before: in the wake of the Revolution, monumental art had been concrete, bold and Romantic, proclaiming the lofty ideals of human progress, but now, in the Palaces of Culture and Labor, the Palaces of Pioneers and the Workers' Clubs, it was little more than a pompous sham.

Even so, as late as 1933, Boichuk and his students were commissioned to decorate the Krasnozavodskii Theater in Kharkiv (then capital of Ukraine), their last attempt to create a monumental harmony. Two grandiose frescoes in the main lobby (Celebrating Harvest on the Collective Farm by Boichuk and Dneproges – Industrialization by Sedlyar) represented the accomplishments of the new united state of workers and peasants, each piece measuring 5.5 x 6 meters. Two more frescos (2.3 x 4 meters) graced the side lobbies – Recreation by Padalka and Physical Culture and Sports by Pavlenko. But Boichuk was forced to compromise. If the smaller compositions by Padalka, Pavlenko and Sedlyar still retained a freshness and immediacy, Boichuk's major and very visible statement was less genuine, reflecting an inevitable stylistic compromise and adaptation to political pressure.

Boichuk's school of monumental painting shared the same tragic fate as the new Ukrainian theater, Ukrainian literature, Ukrainian architecture – and the Ukrainian intelligentsia and peasantry. Boichuk, Kasperovych, Likytsky, Nelepinskaia-Boichuk, Padalka and Sedlyar were declared enemies of the people, arrested and executed. In the 1930s many of the students of Boichuk disappeared into the GULAG, others were forced to leave their homes. Practically all the monumental compositions and studio paintings of the Boichuk School were destroyed and only a few random pieces, mostly drawings, have survived.

However, the legacy of Boichuk's Neo-Byzantine style did not vanish without a trace, but continued to enjoy recognition in Europe and America among the Ukrainian diaspora. After the Great Terror and slowly, but surely, Boichuk was rediscovered and his artistic behests revived by a new wave of Ukrainian artists such as Alla Gorskaia, Andrei Litovchenko, Valentin-Ivan Zadorozhny, Opanas Zalivakha and Viktor Zaretsky. Indeed, the refurbishing of Boichuk's legacy is now an immediate testament to the strength and resilience of Ukrainian culture and a guiding light to the contemporary generation of Ukrainian artists.

Heorhii Kovalenko

KYIV, 1918: ALEXANDRA EXTER AND HER STUDIO

The year 1918 was a very special one both for Alexandra Exter and for those who had the good fortune to know her at that historic moment. Exter had spent the last months of 1917 in Moscow, happier and more successful, perhaps, than at any other time. On October 9th, there had been the premiere of Oscar Wilde's *Salome* at the Moscow Chamber Theater with her designs, and on November 21st, the radical "Jack of Diamonds" exhibition opened, which, with more than sixty pieces by Exter, could well be considered her first retrospective. Last, but not least, on December 6th the "2nd Verbovka Exhibition of Contemporary Decorative Art (Embroideries after Artists' Designs)" opened triumphantly at the Mikhailova Salon showing examples of avant-garde textiles and accessories, influenced greatly by Exter.

Exter came to Kyiv just before the New Year and had every intention of returning to Moscow shortly thereafter, since the producer Alexander Tairov had just announced plans to stage Shakespeare's *Romeo and Juliet* and two of Paul Claudel's plays, *L'échange* and *Proteus*¹, at his Chamber Theater with sets by Exter. History, however, intervened and Exter made it back to Moscow only in August 1920.

On January 9, 1918, two weeks after Exter had arrived in Kyiv, the Central Rada (Parliament) proclaimed the sovereign independence of the Ukrainian People's Republic and its absolute separation from Russia. Just two weeks later, on January 26, the Bolshevik forces led by Colonel Mikhail Murav'ev, commander-in-chief of the revolutionary forces on the southern front, burst into Kyiv. They were ordered to "exterminate all officers, military cadets, haydamaks [anti-Bolshevik Ukrainian Cossacks], monarchists and all enemies of the Revolution...to intensify gunfire and to mercilessly smash the city"². But on March 1, the Central Rada returned and the Ukrainian People's Republic was reestablished. Certainly, the very idea of going to Moscow now seemed absurd. There were the problems of border control, visas, and special permissions, train service was suspended or if the trains did run, they would only go as far

as some frontier station. After the Muravev attack, Kyiv was gripped by anxiety and fear. Everything seemed to have ground to a halt and everyone was terrified of what might happen next. Exter wrote to Tairov:

I received your letter and I am very happy. After what's been going on these days, having news from people or seeing someone is a virtual miracle. I live from day to day, without any plans for the future. Personally, I'm not working all that much – which to me is more depressing than anything else. Just to be able to exist and put food on the table, I had to open an art school... I can't even dream of going to Moscow, life is just too hard.³

It was a hard life, indeed. Exter's husband, Nikolai Evgenevich, had resigned from his job after falling seriously ill. There was little hope of finding work in Kyiv theaters, for if Moscow was a metropolis, Kyiv was the despondent province. Even so, she proceeded to draw up plans for an art school, having no idea what it would turn into. All she was thinking about was, in fact, "to be able to exist and put food on the table."

On March 7, 1918, the newspaper *Kievskaya mys'* [Kyiv Thought] published a brief announcement to the effect that "The A. Exter and E. Pribylskaia Workshop of Art and Design" was now open. The advertisement provided the address and class schedule, but nothing else, a sparse statement that belied the complex state of affairs surrounding the establishment of Exter's Workshop. After all, Kyiv still boasted the Art Institute that Exter, Evheniia Pribylskaia and the vast majority of Kyiv artists had attended at one time or another, and it was still offering classes. After a short break, the Ukrainian Art Academy, which had been founded at the end of 1917, also resumed classes. In addition, there was a large number of private art schools headed by artists such as Ivan Mozalevsky, Petr Monastyrsky and Vladimir Galimsky. In the summer of 1918, Adolf Milman, a "Jack of Diamonds" member who had fled from Moscow, also opened a new studio in Kyiv.

It was not by chance that Exter inserted the word "workshop" into the title of her school, for at that point it was neither a school, nor a studio. She had no intention of teaching in the usual meaning of the word, since the Workshop was going to accept only those students who already had basic skills, who had mastered drawing and who had already formed their own individual stylistic preferences. Exter's objective was to orient students towards contemporary European trends and to help them grapple with the very complex issues of the new art. From its inception, too, the Workshop also offered classes for children, but they were not patterned after the more traditional curricula. First and foremost, Exter required that all pupils also attend other schools so as to learn the basic techniques of

drawing and painting inasmuch as the Workshop itself did not provide instruction of this kind: there were no study drawings from the cast, no narrative assignments. Exter taught the children (ages ranged from five to ten) about the schematics of form and the rhythm of color. Instead of simply illustrating a fairy tale, for example, children were given pieces of colored paper so as to create different kinds of composition. The Workshop also placed particular emphasis on spatial models so that students would learn about elementary geometric form. According to Exter, a sense of rhythm, a sense of dynamics, was essential to stimulate and develop the young artist.

Design or the decorative arts, as indicated in the newspaper advertisement, was of great significance to the Workshop. Both in form and motif, Exter had long viewed Ukrainian folk art as a source of inspiration and some of the craft exhibitions that she had organized, especially the last one at the end of 1917 at Le Mercier Gallery in Moscow, had convinced her that many traits of Ukrainian peasant painting were in consonance with the major stylistic trends of the time. Previously, for example, Exter had dedicated much time and energy to Natalia Davydova's cooperative at Verbovka in the Ukrainian countryside where she had tried both to synthesize traditional, folk perceptions of color and form and to define formulas in contemporary plastic art⁴. It was also at Verbovka that Exter had begun her teaching career, one of her many talents, and where she succeeded in allying the age-old canons of traditional Ukrainian polychrome and the color principles of Cubo-Futurism. She intended to go on with her work in the decorative arts at the Kiev Workshop, which, in fact, avoided the traditional demarcation between painting and the decorative arts. Vilgelm Levik, one of Exter's first pupils there, who was twelve years old at the time, remembers that colored reproductions of paintings by Matisse hung side by side with drawings by Ukrainian peasants in the Workshop⁵. As she explained various phenomena in the art of painting, Exter would turn to a Matisse, then to a Ukrainian folk picture.

Shortly after the first classes at the Workshop, "The Exhibition of Decorative Designs by E.I. Pribylskaia and Hanna Sobachko-Shostak" opened in Kyiv for which Exter delivered a special lecture.⁶ Needless to say, all the Workshop students were there. Exter did more than discuss the Pribylskaia/Sobachko-Shostok exhibition; she also used the occasion to explain the agenda of her Workshop:

The works at the exhibition are compositions from Ukrainian nature – as understood by contemporary artists. They have approached the style directly as a color assignment, as a rich rhythm, and at times, as a complex construction... This is similar to Matisse, who was inspired by

the East with its patterns and its colors, and who, in his own compositions, strives for the fusion of the rhythm of the pattern, the movement of the fabric and the motifs imposed upon them.⁷

Exter was hoping to nurture a more intimate correlation with indigenous style among contemporary artists and in this way sustain the painting of the "Ukrainian ethnic nature." Exter wanted artists to view folk art as a deep source of inspiration and to understand that contemporary painting was to be approached in a totally new way quite outside the traditional museum display or mere nostalgic contemplation:

As we turn to folk art and begin to dig deeper into its composition, so we see that the old approach had been to study it on a purely superficial level. Artists were afraid to go beyond conditional form, taking care not to lose the [sense] of "style". They also used colors that were the product of time. Intensity of color, something typical of young nations and of Slavic peoples in particular, then changed to the patina of time. This seemed just about right and people enjoyed it as a reminder of the good old days. This, however, was not the proper way to study the folk art style inasmuch as the basis of this approach involved researching neither the roots, nor the laws of color and linear composition.⁸

By the end of March 1918, life in Kyiv was returning to normal, although the art world continued to witness dramatic changes. New theaters were opening, all kinds of professional societies and unions were springing up, and Hetman Paul Skoropadsky's government was developing an extensive program for fostering art in the Ukraine. One very important event was Exter's address to the All-Ukrainian Congress of the Representatives of Art Organizations in response to a questionnaire at the Congress aimed at identifying the goals of contemporary Ukrainian art. "Having as much free art as possible and as little provincialism as possible"⁹ was Exter's concise answer, reflecting the credo of her Workshop. Renamed "Studio" in June 1919, Exter's school became one of the most active – if not the most active – centers of the new art in Kyiv. As one memoirist has noted: "In painting, Exter and [her student] Rabinovich set the tone [in Kyiv]."¹⁰

Isaac Rabinovich, in fact, a recent graduate of the Kyiv Art Institute, was already attending classes at Exter's Workshop. In a letter of April 19, 1918, to artist Nisson Shifrin, he wrote:

Until recently, I hadn't been working, but then I began to work with AA Exter. It is such a pity that you are not in Kyiv at the moment. We are covering the "grand French" in both practical studies and in theory. The one thing that ruins the joy of [these] revelations is that I can't share it with

you. Only now, while I am taking a number of pictorial subjects, do I understand my helplessness and amateurism. Yet I still want to believe that it is not too late, that this shock will pass, and that one day I'll be able to pursue the cherished dream.¹¹

Similar statements can be found elsewhere. Everyone noted that a first exigency of Exter's pedagogical system was analysis of paintings by artists such as Poussin, Cezanne, Matisse and Picasso. In fact, she insisted on studying the works not as historical objects, but as Classical works of art – and through the prism of modern art. Exter later applied the major principles of this approach to the courses that she taught at the Higher State Art-Technical Studios in Moscow and at the Fernand Leger Academie d'art moderne in Paris.

The Studio and Exter's pedagogical system had no equals in Kyiv. Most students were very enthusiastic, whether advanced such as Vadim Meller and Anatol Petrytsky or novices. Among them were: Boris Aronson, Nina and Olga Brodsky, Iosif Chaikov, Vasili Chkerygin, Mikhail Enshtein, Elena Fradkina, Nina and Margarita Genke, Nadezhda Khazina (Mandelstam), Pavlo Kozhun, Liubov and Grigorii Kozintsev, Andre Lanskoj, Simon Lissim, Meller, Abraham Minchine, Solomon Nikritin, Petrytsky, Isaak Rabichev, Rabinovich, Kliment Redko, Sukher Ber Rybak, Shifrin, Sara Shor, Pavel Tchelitschew, Oleksandr Tyshler, Sofia Vishnevetskaia and Sergei Yutkevich.

When we come to review the works of such artists, we can divide their careers into two stages – one before Exter, the other after. Furthermore, if we review the entire history of early 20th century Ukrainian art, we realize that it was indeed Exter's Studio that facilitated the Ukrainians' contribution to the development of European Modernism – after all, the Studio was the laboratory of the Ukrainian avant-garde. Rabinovich did not mention the "grand French" for nothing, because Exter afforded them particular attention focused at the beginning of her course, and, after all, she herself was one of the first to follow the "grand French."

Exter hoped to convince her students that discoveries did not come out of the blue. To make a true discovery, one had to comprehend whatever had been of primary significance in Classical art. That is why she assigned special importance to appreciating the principles of composition in the Classics, above all, in Poussin. Indeed, Poussin's compositions provided a constant and inexhaustible topic of discussion. Exter insisted that her students develop a fuller understanding of Poussin's works and his work was a frequent point of reference whenever conversations turned to subjects such as diagonals, recessionary structures, energy

or how a composition develops. Even when Exter taught a class on stage design, she illustrated many of her theoretical statements by referring to his "mise-en-scenes."

Cezanne was also an assignment, students examining his art from the standpoints of composition, spatial structure, spatial density and ratio of volume to mass. Slowly, but surely, Exter helped her students understand Cezanne so that they could assimilate his method and grasp his artistic space. Cezanne's space moved, revolved and vibrated – and prefigured the imminent eruptions that would be transforming modern art. But Exter did not divide art into the old and the new. Rather, she was convinced that the laws of painting did not depend upon the presence or absence of "isms", even if she did consider Cubism to be a truly revolutionary trend. Whatever students learned in class, they retained for the rest of their lives.

The classes on composition were among the most important. Taking every detail into account, Exter developed a consistent and rigorous system of teaching that she, nevertheless, revised and renewed as needed. Exter started with the simplest element – linear composition. Students did exercises in numerous, logical configurations, static and linear – to begin with – and then dynamic. Exter herself considered each element of a composition to be primary – each component was important, each obeisant to innate laws. Next came the static composition of forms, then the addition of dynamic intrusion, and so on, after which students explored how the dynamics of one form could destroy the stasis of another and how the former could communicate energy to the latter. Students examined how and in which directions the composition would move or how it would resist alien forms. This was followed by object related compositions such as simple still-lives, where the goals were the same, except that now the forms were realistic. After this came the analyses of French masterpieces – works by Poussin, Chardin and Cezanne.

Students were also required to study color – color composition, color construction, the colored plane – before proceeding to the dynamics and statics of color, both realistic and abstract. They would then learn to interrupt a system of planes so as to expose space – the ways in which this process engendered spatial structure was of particular interest to Exter. In her opinion, the moment a plane began to "breathe" – how and why it did so – was of the utmost importance. Exter also explained the principles of inner composition (something much enamored by the French), by way of illustration often going up to the easel and painting something as she described each movement, each stroke, of the brush.

Exter was convinced that after the Renaissance, Cubism was the first and only trend to bring about a universal

change in the conception and perception of composition. Cubism proclaimed the dominance and integrity of the pictorial plane, paying equal homage to the object and its adjacent space, and students were expected to recognize this fact. Exter treated Cubism not as a mere pictorial method, but rather as a philosophy of art and as a way of viewing the world. Still, even if she did make the study of Cubism obligatory, students were not expected to paint exclusively in that style. On the other hand, in painting their still-lives, which Exter regarded as an especially important genre, students would come to grasp the basics of Cubism: beginning with a realistic interpretation, they would move towards abstract form, gradually redesigning that form in accordance with the laws of Cubism. Exter, however, ensured that no matter how abstract the form, it always retained a connection with reality.

The organization of the Studio was much like that of the Paris academies. A student could sign up for different classes or for a single course or just audit the occasional lesson, as did Chekrygin and Nikritin so as to study "the methods of Matisse and Picasso."¹² Within six weeks of its opening, the Studio had become much more than just an educational institution, but was, rather, a kind of art club open to everyone, not just painters. In fact, courses went far beyond painting. Exter, for example, talked about literature for hours on end, about the structure of a literary work, its composition and rhythm. Indeed, she was convinced that the new art could not be understood without an appreciation of contemporary poetry and that the sounds of the new poetry were similar to the colors of the new painting. She cultivated friendships with many poets, including Anna Akhmatova, Nikolai Gumilev, Velemir Khlebnikov, Mikhailo Kuzmin, Vladimir Maiakovsky, and Osip Mandelshtam, to mention just a few.

October 1918 saw major changes at the Studio. Exter invited a number of Kyiv painters to come and teach, helped organize a pool of lecturers (chaired by painter Pavel Pastukhov), and delegated some of her administrative duties to Rabinovich. Last, but not least, the Studio opened a production department and started accepting commissions for posters, interior designs and stage designs, contributing sets, for example, to the performances of the Mikhailo Mordkin ballet group. The Studio also produced a panel for the hall of the Club of Writers and Actors. By October most lectures – and not just on painting – were also open to the public. Numerous writers, directors, actors and critics who had escaped from Moscow and Petrograd were now living in Kyiv and many delivered lectures at the Studio: Ilya Ehrenburg ("On the Value of Modern Art"), Yakov Tugendhold ("The Art of Tomorrow"), Tairov ("The Role of the Artist in the Theater"), Nikolai

Evreinov ("The Theater and the Scaffold"), Leonid Vygodsky ("Theater and Revolution"), Chekrygin discussed modern painting and the philosophy of Nietzsche, and Viktor Shklovsky spoke about poetry. Native Kyivans also contributed, including the poets Benedikt Livshits and Vladimir Makkaveisky, the critic Stefan Mokulsky, the actress Stanislava Vysotskaia, and the ballerina Bronislava Nijinska. Plans were also afoot to publish monographs on contemporary artists.

But hopes were dashed, for in December 1918, hetman Skoropadski abdicated and on February 4, 1918, the soldiers of the Red Army marched into Kyiv. Exter left for Odesa, then for Moscow and eventually for Paris. Supervised by Rabinovich and now called The Alexandra Exter Free School of Painting,¹³ the Studio continued to survive until the spring of 1919 at which point it was disbanded and was soon removed from the official history of Ukrainian culture.

1. Utro Rossii, M, 1917, 6 September, p. 5. Tairov invited Vsevolod Meierkhol'd to supervise the production of *L'echange*.

2. V. Antonov-Ovseenko: "Oktiabr' v pokhode" in V. Antonov-Ovseenko: *Zapiski o grazhdanskoi voine*, M: Gosizdat, 1924, Vol. 1, p. 162.

3. Letter from Alexandra Exter to Aleksandr Tairov in RGALI, f. 2328 (A Tairov), op. 1, ed. khr. 1005.

4. Nataliia Mikhailovna Davydova (1875–1933), artist, collector, organizer of workshops (including the Artel of Embroiderers at the Davydov estate in Verbovka), was a close friend of Exter.

5. Notes from a conversation between Vil'gel'm Levik (1906–82) and the author on August 19, 1978. Author's collection. Levik was a poet, translator, and literary critic as well as a painter. He graduated from Vkhutein in 1930.

6. The exhibition opened on the premises of the Society of Art Workers where Exter also delivered her keynote address on March 31 (18), 1918 (3 Bank Street, Kyiv). See *Kievskaiia mysl'*, K, March 31 (18), 1918, No. 38. The Ukrainian artist, Evheniia Pribylskaia (1877–1948), directed a handicraft workshop in the village of Skoptsy which produced carpets and decorative embroiders after designs by Hanna Sobachko-Shostak (1883–1965). Sobachko was a Ukrainian folk artist and designer who started her career under Pribylskaia in the Skoptsy workshop. Levik recalled that all the students of the Exter Studio went to hear her lecture at the exhibition.

7. Anon.: "Vystavka dekorativnykh risunkov E.I. Pribyl'skoi i Ganny Sobachko" in *Teatral'naia zhizn'*, K, 1918, No. 8, p. 18.

8. Ibid.

9. Vidrodzheniia, K, 1918, 30 (17) March, № 75, c. 7.

10. N.U. (Nikolai Ushakov): "Kiev i ego okrestnosti" in *Veter Ukrainy. Al'manakh Assotsiatsii revoliutsionnykh pisatelei*, K, 1924, Book 1, p. 122.

11. Letter from I. Rabinovich to N. Shifrin dated 19 April, 1918. RGALI, f. 2422, op. 1, ed. khr. 314.

12. Manuscript Department, GTG, f. 141, ed. khr. 37, ll. 4–5.

13. GALI, f. 2422, op. 1, ed. khr. 367.

Dmytro Horbachov

KAZIMIR MALEVICH AND UKRAINE

Malevich Kawymyr Severynovych – Soviet Ukrainian painter and sculptor. ("Vollmer. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Band 3. Leipzig 1999")

It is not so easy to determine to which ethnic group any given artist belongs. Picasso and Van Gogh, for example, are often considered French painters, even though one was Spanish and the other one Dutch, according to the country of birth, the language they spoke and the traditions they observed. At the same time, no one would question their primacy of place in French culture.

The same precept holds with Kazimir Malevich. He is a representative of the Russian avant-garde art, but he referred to himself as Ukrainian. He was born in Kyiv, lived with his parents in Ukrainian villages until he turned 17, the two native languages of his childhood were Ukrainian and Polish, and the songs he used to sing were all Ukrainian. He loved Ukrainian peasant art, was a professor at the Kyiv Art Institute, he published his best articles in Ukrainian journals, and whenever he spoke Russian he would use Ukrainianisms. He never ceased to cherish the land of his birth.

THE KYIV RECTANGLE ACCORDING TO MALEVICH (Pimonenko – Boichuk – Bohomazov – Palmov)

In 1983, I happened to meet with Kazimir Malevich's sister, Viktoriia Severinovna, who resided in Vyshgorod, not far from Kyiv. She had very few things from her brother for much of his estate had been destroyed, and, in fact, she herself burned his letters in the fateful year of 1937 when the secret police came to her with a search warrant because by then Malevich had been proclaimed an enemy of Socialist Realism. Even so, Viktoriia Severinovna and her friends discussed the right of Ukraine to have its very own Kazimir the Great (as he jokingly called himself) and, indeed, when filling in various bureaucratic forms, he would state that he was Ukrainian, said pani Viktoriia, and advised her and her brother to do the same. Still, Viktoriia Severinovna was unable to explain why in official forms –

when he traveling abroad in 1927 – Malevich maintained that he was Polish. But now we know the answer to this question: he was searching for a way to escape the persecution that he was experiencing in Leningrad and he was ready to remain in Poland, except that the Polish authorities considered him a Bolshevik and denied him refugee status.

Ukraine came to the rescue or, rather, Nikolai Skyipkin (Minister of Education), Ivan Vrona (President of the Kyiv Art Institute), Lev Kramarenko and Andrei Taran (both professors there), Mikhail Semenko and Georgii Shkurupii (editors of the journal *Novaia generatsiia* [New Generation] and the almanac *Avantgard* [Avant-Garde], Fedor Kupman (director of the Kyiv Picture Gallery), and Sergei Efimovich (art critic). Thanks to their efforts, Malevich returned to normal life and, in fact, the Kyiv period of 1928–30 was the most propitious to his creative activity, offering him a momentary protection from Stalin's tyranny.

Malevich's connection with Ukraine goes deep and he wrote his autobiography just before he died as a true son of Ukraine and of its culture. He was born in Kyiv in 1879 to a Ukrainian mother from the Poltava area and a Polish father who worked as an engineer on sugar-beet plantations. The young Malevich attended both Orthodox and Roman-Catholic churches and there were occasions when his father would invite Orthodox and Roman Catholic priests to visit them together. Kazimir lived with his parents until he was seventeen in villages and other settlements where there were sugar plants including the Podil area (he lived in Yampil until he was twelve); in the Kharkiv area (Parkhomivka, Bilopillia from about 1890 onwards); and in the Chernihiv (Chernigov) area (Volchok and Konotop in 1893–95). Malevich then spoke Ukrainian (at the time Russian seemed exotic to him) – once, in Bilopillia, he watched some visiting painters work, "We came up to them and they were speaking Russian," he recalled. But at the same time, he was growing fond of local folk art, too:

The villagers were making some kind of artwork (I didn't know the word then). To put it more accurately, they were making things that I enjoyed very much....In great amazement I watched how the peasants painted murals, I would help them cover the floors of their huts with clay or make ornaments on a stove. Peasant women did a fine job depicting roosters, horses and flowers... I remember their weddings, during which a bride and her bridesmaids looked like some kind of highly colored and patterned folk....A groom was usually wearing wide blue trousers which would take no less than 12 meters of cloth to make". (This indicated that the groom was a seaman).

Malevich's first artistic exercises were the patterns he painted on the stove of a Podol hut: geometric, flat forms move and oscillate against the white background of a wall

or stove in accordance with to the laws of rhythm – patterns symbolizing the flowering of the world, while the white background, on the other hand, represents infinity. This is exactly the way Malevich would interpret – cosmically – the white background of his abstract paintings: "The Suprematist canvas depicts white, not blue, space. The reason for this is quite obvious – blue does not offer a real concept of infinity." Just like the folk craftsmen, Malevich emphasized simple coloring and geometric patterns, disregarding narrative. He spoke about the eternal, not the ephemeral: "To immortalize on a wall something that tomorrow will be out of date is wrong." At a very young age Malevich must have identified the birds of eternity and totem "horses" – simplified to a mere symbol – in the peasant artifacts and his own paintings, with their scattered, clearly defined patterns, evoke a true sense of folk art and folk cosmogony. Local people often perceived his abstract art as ornamental drawing and craftspeople from the village of Verbivka even applied Malevich's sketches.

In the Kyiv of the 1890s, Malevich still felt that the village was his life: he saw the juicy green grass and sparkling water in the paintings of his teacher Nikolai Pimonenko that "made a great impression on me. He showed me his picture titled *Gopak* [national Ukrainian dance]. I was struck by everything that I saw in his studio. There were many easels there with paintings depicting life in Ukraine.... I showed him my work, this time my sketches from nature. I was accepted by the Kyiv Art Institute."

In Moscow, where Malevich moved in 1904, he was confronted by the power of technology, industry – and Picasso's Cubism with its heavy, metallic style. But he also experienced the fury of class conflict, discussed social theories in a Marxist circle and in 1905 joined the barricades. Once again he remembered the peasants, their patience, humility, and iron fortitude, something that he expressed in his epic paintings of the early 1910s with their unhurried strength, collective, transpersonal, eternal. "The sun...invites them to work; the sun also invites them to sleep when it hides its rays behind the globe." Accordingly, Malevich's peasant paintings are as bright as the sun, simple and cordial as popular art or an icon. It is as if Malevich had never abandoned the complex artistic legacy of Impressionist color, moving from simple topics (Harvest, Chopping Firewood) to large areas of color and very strong contrasts. Soon he would leave behind the plastic geometry of Picasso and Braque and soar weightlessly within the "mooring sound" of Suprematism.

True, a fascination with the cosmic and the global removed Malevich from his childish sense of land, albeit it for a moment. "David Burliuk," he wrote with some irony in 1913, "even though he paints from four points of view, is

way behind our era with his old, but modern, Malorossia (Ukraine)." In a separate letter, Malevich noted: "Through me passes that strength, that harmony of creative laws which rules over all." In the infinity of this outburst, he finds a supporter, the Ukrainian sculptor Alexander Archipenko, and informs his friend Mikhail Matiushin: "I have received a letter from Archipenko in Paris. He writes that I am enjoying some success among French artists. He himself is delighted."

In the 1920s, Malevich noticed that people in Leningrad, the granite city on the River Neva, experienced a "fear of color" and wore dark clothes in contrast to those worn by residents of remote provinces. On the other hand, he foresaw the active color spectrum of black and white that would assume a place of merit in urban art. But since the majority of city people hailed from the country, occasionally they would recall their organic connection with the land that they had deserted and paint the streets in bright colors so that the city would look like a field of flowers. "We will perceive the capital as a receiver of the color energy coming from villages...and in every center, a ray of sunshine meets its solar eclipse."

When in 1926 Malevich was accused of being a "mystic" and the activities of the Institute of Artistic Culture suspended, he found himself out of a job. True, he managed to exhibit his paintings in Warsaw and Berlin the following year and immediately thereafter went to stay with his relatives in Kyiv. By then, his friends the artists Taran and Kramarenko occupied teaching positions at the Kyiv Art Institute and professors Bohomazov and Palmov were elaborating their systems of color painting in both practice and theory. Semenکو used to joke that in Kyiv "you never really know if you are in a park or in the country among peasants," an impression that also stirred Malevich's dormant rural impressions of the "green world of flesh and bone" that he had disregarded in the name of Suprematism. As a Professor of the Kyiv Art Institute between 1928 and early 1930, he joined the so called "spectrum followers" in the Union of Contemporary Artists of Ukraine (OSMU).

Bohomazov, with his paintings on the theme of the sawyer, was typical of this group. He painted colorful saws, using them as active participants in a vibrant color play. The yellow, orange and red color spectrum of the land of the people challenged the blue of the sky. Indeed, Malevich's Carpenter (1928–29) has something in common – almost coincidental – with Bohomazov's Sawyers, especially in the yellow logs and pink soil. Still, as French art historian Jean-Claude Marcade, first pointed out, there are basic differences, for here each individual is active, a toiler. We see the motor force of human anatomy and the intersection of axes, whereas the characters of Malevich are motionless. Indeed, in many of his paintings, this motionlessness becomes tense and anxious, even ominous, as if they bore a premonition of

serious disaster. When the disastrous year of 1929 broke the backbone of the peasantry, Malevich – instead of depicting Cubist heroes – began to portray armless, faceless dolls and figures with hammer and sickle, cross and coffin, as if echoing what so many Ukrainians were chanting – “Where there is a hammer with a sickle there is death and famine.”

In 1932–33, the years of famine, when millions of people were starving to death in Ukraine, the peasants in Malevich's paintings began to move, but it was the dying convulsion of a race between a bloody cross and a bloody sword (“Amidst the field stands a tall cross stained with blood”) as in the painting of a black villager running across the colorful strips of plains against the blue sky (Centre Pompidou, Paris). In spite of its outward cheer (bright strips of color, two red and white Suprematist houses), this landscape breathes emptiness and despair.

Unlike Malevich, Bohomazov did not live to share this bitter experience, for he died of tuberculosis in 1930 just as Malevich was undergoing harassment by the Leningrad Secret Police. Demanding that he confess to being a spy (as he reported to his sister), they tortured him by forcing water through his urinary duct and, although the outcome was not fatal, he fell sick, grew a beard and, not without irony, called himself Kazimir Marx. He wrote to Kramarenko about his prison hardships:

There has been a case against me, concerning simply the ideology of all existing movements. As a theoretician and ideologist, I was supposed to find out if, in all those movements, there were deviations towards ‘right’ and ‘left’, and if they were offensive or not. No need to get scared. On the contrary, one must tirelessly unmask whatever is pernicious in art, chase out all cases of abuse that, under the pretext of empathy towards new trends, destroy the new art and, consequently, compromise new projects...Boichuk is happy, but life is not going to be great, because they are all saboteurs; all insist on the old form under the cover of Marxism, covering themselves with Marxist labels. Members of the party are being tricked too. They don't know, can't recognize, the old form of art beneath modern statements. Write to me and let me know if you are in Kyiv or not. Send me the reviews about my exhibition, whether people are buying works or not. It's okay to pay in installments. I am considering a move to Moscow, because there is no work in Leningrad, and I can't survive on the salary alone. I shake your hand. December 8, 1930. Leningrad.

Returning to his native Ukraine revived the sentiments of youth. He remembered the Pimonenko compositions – barefoot peasant girls with sickle and rake amidst the boundless fields and as homage to his teacher, he painted

Women Reapers with its hills, white walled Ukrainian church and lime-trees solemnly disappearing beyond the horizon. Two women reapers in red skirts bent over as apostles in icons. One of them, in her “pre-standing” position, resembles characters in Ukrainian and Polish Baroque portraits of the 18th century. Could this have been a response to the policy of Ukrainianization that was then being conducted in cultural institutions under the leadership of Leonid Skrypnyk?

Malevich's other peasants of the late 1920s are Cubist, ferrous and universal. Under the heavy step of Martha and Vanka (To Harvest) the globe itself seems to be “turning backwards” (as he once made a described Picasso's large and weighty women). Once again Malevich yielded to his rural nature as we see in the peasant cycle of the 1920s, pictures exuding the breath of his native soil. At the same time, however, the global revolution – which had once excited him – had now turned into a dictatorship of terrorists.

The compositions of the late 1920s are even rows of ploughed land, they are the well defined silhouettes of epic peasants, the bearers of age-old diligence and solemnity, they are the geometric compositions of red and black, white and green, yellow and orange stripes. Red Cavalry resonates with the music of Podil carpets with their featured Cossack ranks. Here are the green-red-blue parallel lines of the stitches of Ukrainian hand towels. Malevich now surrendered the urban (spiral) compositional code to the nomadic one (horizontal) as if to affirm that the followers of Impressionism, Primitivism, Cezanne, Cubism and Futurism, had never dismissed the ignorant signboard or icon painter...David Burliuk can also be connected to this style of the peasant's perception of phenomena.”

As we learn about his letters to Kramarenko, Malevich encountered the shadows of his youth in Kyiv and he once met the patriarch of Ukrainian painting, Serhii Svitoslavsky (who in 1905–06 had saved Archipenko and Bohomazov from political persecution): “When I was still in Kyiv, I learned about Svitoslavsky's life and made a formal request to the Central Committee of Proletarian Art that it do something to improve Svitoslavsky's state of affairs.” Malevich did not forget the destiny fate of this old and helpless painter as we see from another letter of September 12, 1930.

From 1928 to early 1930, Malevich found himself in more clement circumstances in Kyiv – thanks to the efforts of Leonid Skrypnyk and Vrona. He began to teach in the Pedagogical Department of the Art Institute, “curing” students (as he liked to say) of the symptoms of psychological confusion in the face of a complex global culture, treat them for the symptoms of inner dormancy – an uncertainty, “pictorial neurasthenia” and “fear of color.” As Malevich analyzed the works of his students, he tried to determine which

artistic influences might be suppressing their will and which "supplementary elements" of cultural impressions would help them find their own path in art.

Malevich conducted his classes in a special "research office" at the Institute. "I use it to cure students of realism" was his response to the question as to what it was he was doing there (from the memoirs of the artist Vasilii Kasian). Nikolai Kropivnitsky, a graduate from the Kyiv Art Institute, used to stenograph the speeches that Malevich gave during the sessions of the Institute's Commission on Teaching Methods. But, unfortunately, these protocols vanished in 1941. Kropivnitsky, however, remembered the heated discussion between Palmov and Malevich on the issue of color as a purely technical subject. When Palmov referred to the experiments performed by the physicist Wilhelm Ostwald, Malevich produced a counter-argument: "The physical theory of color is irrelevant for an artist since the work is done on the level of intuition. What, in my opinion, seems to be far more important for an artist is that he find his own 'ism', one that is close to his spiritual nature."

The journals *Nova generatsiia* [New Generation] and *Avantgard* [Avant-garde] reserved considerable space for Malevich's pedagogical statements, publishing, for example, his theory of color under the title, "An Attempt to Determine the Interdependence of Color and Form in Painting" (*Nova generatsiia*, Kharkiv, 1930, Nos. 6–7, 8–9). A supporter of what he called color painting, Malevich disagreed with the antiqued, faded coloring of Mikhail Boichuk and his followers. They had established a "Byzantine" trend in the monumental art of Ukraine: "In the West," Malevich noted, "fresco painting is now developing in a new way; it has nothing at all in common with the fresco painting of the monastery, which relates to countries with lots of monasteries. In our case, however, we have no monasteries and yet our frescos are developing according to the ancient laws of the monastery." "A fresco" – he was now preaching to the Boichukists – "has a sense of monastic serenity, but what we need now is a change of form, theme and ideas." Such polemics, however, did not prevent Malevich from visiting Boichuk or from joking about Boichuk's stylizations reminding him of Ramses II speaking on the phone or of a local tailor making a tuxedo for Jesus Christ.

Once, in response to Kramarenko's offer to paint the hall of the Presidium of the All-Ukrainian Academy of Sciences, Malevich made a sketch of a mural, and not an abstract, but a figurative, one – a hapless figure of a peasant woman next to a sinister cross. This took place in 1929 in the apartment of Kramarenko and Irina Zhdanko in Kyiv.

Malevich continued to go to Leningrad every month and often for a week or two at a time, so as to "deliver a lecture,

so that they would know what I am working on and that they needed to offer me a job." By 1930–31, Malevich was planning to move to Ukraine for good, but right at that moment the Stalinist Cultural Revolution finally reached Kyiv. Non-party specialists with pre-Revolutionary education were proclaimed enemies of the proletariat. Skrypnyk defended the intelligentsia for as long as he could, but, lacking power, he was unable to resist the force of tyranny – and committed suicide. All the major professors of the Kyiv Art Institute, including Boichuk, Kramarenko, Malevich and Evgenii Sagaidachny, were kicked out. President Vrona lost his job, too. Ultimately, they were all replaced by Party hacks.

The Director of the Kyiv Picture Gallery, Kumpan, was reprimanded for organizing a private show of the "bourgeois" Malevich. Paintings were not purchased from the show and the transportation charges for the shipment of the canvases from Kyiv to Leningrad were not honored. How much care had been invested in preparing this exhibition! Kramarenko, for example, transported forty-five items from Moscow to Kyiv. The exhibition had been advertised in advance with much aplomb in the newspaper *Proletarskaia pravda* [Proletarian Truth] and was well received. Then, all of a sudden, a pogrom!

Hopes for salvation in Kyiv were dashed. Malevich mused: "I was saved by the Kazan' Mother of God who stopped me from moving to Kyiv and not to allow that I, too, end up selling horseradish." Things in Leningrad, however, were not much better. Leningrad was on rations, which meant semi-starvation. "They say, in Kyiv there is more food than one can imagine. There are tart cherries, cherries, and those berries that grow close to the ground. Wouldn't it be nice to have curd dumplings with sour cream and all those berries with sugar and milk? People also say that you could get a suckling pig in the House of Scientists."

Malevich bid his farewell to Kyiv in the spring of 1930 when he painted a landscape of the Kyiv suburb Svyatoshino. This light and airy composition bears no sign of the imminent collapse of Ukrainian hopes and dreams. Zhdanko recalled what Malevich said that spring: "I want to paint a landscape in the style of the Impressionists. Just let me have some more whitewash'. We gave him paint and canvas."

In 1982, the World Congress of Slavic Studies convened in Kyiv, capital of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. Some of the participants came to visit a little house at 15, Bulionskaia Street, in which one of the greatest artists of the 20th century had been born. Just one year later this historic site was devoured by the Institute of Electrical Welding of the Academy of Sciences – and the house demolished by the bulldozers of technological progress.

John Bowl

NOTE ON transliteration

The guiding force behind the choice of transliteration in this catalog is the wish to facilitate the reader's understanding of the text. This catalog will be used by people who appreciate the visual arts and may already know some of the primary figures in this exhibition, but may not know Ukrainian.

Many artists of the avant-garde movement featured in this exhibition spent the formative part of their careers outside of Ukraine, achieving professional reputations in Moscow, St. Petersburg, Berlin, Paris or New York. Consequently, their names often received various transliterations from the original Ukrainian into the language of their adopted homes. Even though, in the waning years of the Russian Empire, many artists born and nurtured in Ukraine, studied, worked and exhibited in Russia, and are associated with the radical movements in Moscow and St. Petersburg, the function of this exhibition is to shed light on their organic connection with Ukraine. Hence, the transliteration is from the original Ukrainian spellings of their names. A modified Library of Congress system has been used: the soft sign has been omitted; surname endings simplified to "sky", and the initial letter in some names has been given as "Y." When an artist has already established his or her name in Europe and America with a different spelling, this has been retained, e.g. Alexander Archipenko, rather than Oleksandr Arkhipenko; Alexandra Exter, not Oleksandra Ekster; Kazimir Malevich, rather than Malevych. Alternative spellings are indicated parenthetically in the Biographical Entries, e.g. Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko, Aleksei Grishchenko). Place names are transliterated from the contemporary Ukrainian: Kyiv, rather than Kiev; Kharkiv, rather than Kharkov; Lviv rather than Lvov; Odesa, rather than Odessa.

For quick reference, the reader is invited to use the list appended below:

Artists:

Alexander Archipenko
Oleksandr Bohomazov (Alexandr Bogomazov)
Mykhailo Boichuk

Tymofii Boichuk
David Burliuk
Yosefina Dindo
Alexandra Exter (Oleksandra Ekster)
Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko,
Aleksei Grishchenko)
Mykola Kasperovych
Ivan Kavaleridze
Volodymyr Klymov
Fedir Krychevsky
Aristarkh Lentulov
El Lissitzky
Vsevolod Maksymovych
Kazimir Malevich
Abram Manevych (Manevich)
Vadym (Vadim) Meller
Oleksa Novakivsky
Viktor Palmov
Anatol Petrytsky
Kostiantyn Piskorsky
Aleksandr Rodchenko
Olga Rozanova
Sukher Ber Rybak
Yevhen Sahaidachny
Maria Syniakova (Siniakova)
Oleksandr (Aleksandr) Tyshler
Kostiantyn Yeleva
Vasyl Yermilov (Vasilii Ermilov)
Semen Yoffe
Mykhailo Zhuk

Proletkult: Proletarskaia kultura (Proletarian Culture). This movement, established formally in February, 1917, maintained that only the proletariat could create proletarian art and that much of Russia's cultural heritage could be ignored. Supported by a number of the avant-garde artists, including Rozanova, Proletkult operated studios in urban centers and its emphasis on industry allied it with the emergent Constructivist groups. It was annexed to NKP in 1922.

Proun: Proekt utverzheniia novogo (Project for the Affirmation of the New). Abstract compositions, informed by Suprematism, that El Lissitzky formulated in order to demonstrate the intersection and tension between painting and architecture. Lissitzky concentrated on the concept of the Proun between 1919 and 1924.

Prozodezhda: proizvodstvennaia odezhda (Production clothing). Clothing designed by Popova, Stepanova et al. to cater to the specific needs of each profession such as industrial workers, actors, and sportsmen.

Pushkin Museum of Fine Arts: The principal Moscow collection of ancient and modern Western art. Founded in 1912, it was called the Alexander III Museum of Fine Arts until 1917.

Ring: Exhibition organized by Bohomazov and Exter in Kyiv in 1914.

RAKhN: Rossiiskaia Akademiia khudozhestvennykh nauk (Russian Academy of Artistic Sciences). Founded in Moscow in 1921 under Petr Kogan, RAKhN, also known as GAKhN (Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk – State Academy of Artistic Sciences), was a research institution that attracted a number of important artists and critics, including Bakushinsky, Kandinsky, Shmit and Shpet. It functioned until 1931.

RSFSR: Rossiiskaia Sovetskaia Federativnaia Sotsialisticheskaia Respublika (Russian Soviet Federative Socialist Republic).

Russian Museum: The principal St. Petersburg collection of Russian art. Founded in St. Petersburg in 1898, it was called the Alexander III Russian Museum until 1917.

Shchukin Gallery: The Moscow collection of Impressionist and Post-Impressionist paintings belonging to the businessman Sergei Schukin. In 1918 the collection was nationalized.

Society of Studio Artists: See OST

Socialist Realism: A didactic and narrative style of art

that emphasized advocacy of, and allegiance to, the political ideology of the Soviet regime. Established in 1932, Socialist Realism dominated Soviet painting, literature, and music until the 1970s.

SP: St. Petersburg

State Exhibitions: IZO NKP (q.v.) organized 23 state exhibitions in Moscow in 1919–21 of which the following were particularly important: the first: "Posthumous Exhibition of Paintings, Studies, Sketches, and Drawings by O.V. Rozanova" (1919), the tenth: "Non-Objective Creativity and Suprematism" (1919), the twelfth "Color-Dynamics and Tectonic Primitivism" (1919), the sixteenth (one man show of Malevich, 1919), and the nineteenth.

SCIAI: Stroganov Central Industrial Art Institute (also known as Central Stroganov Institute of Technical Drawing), Moscow. After 1917 it merged with the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture to form Svomas (q.v.).

Supremus: A Moscow group of artists consisting of Kliun, Malevich, Popova, Tatlin, Udaltsova et al. formed in 1916 to propagate the new art, particularly Suprematism, through lectures, discussions and a journal (projected, but not realized). Ceased activities in 1917.

Svomas: Svobodnye gosudarstvennye khudozhestvennye masterskie (Free State Art Studios). In 1918 the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture and the Stroganov Institute were integrated to form Svomas, and leading art schools in other major cities, including the Academy of Arts, Petrograd, were also removed. In 1920, however, Svomas, Moscow, was renamed Vkhutemas (q.v.) and the Academy in Petrograd was reinstated. Many avant-garde artists, including Kliun, Popova, Rodchenko, and Tatlin, contributed to the radical pedagogical and administrative developments that accompanied these name changes.

Target: Group organized by Larionov in 1913. Held one exhibition in Moscow in 1913 with contributions by Chagall, Goncharova, Larionov, Malevich, Shevchenko et al.

Tramway V: Short title of "Tramway V, the First Futurist Exhibition of Paintings" held in Petrograd in 1915 with contributions by Kliun, Malevich, Popova, Rozanova, Tatlin et al.

Tretiakov Gallery: The principal Moscow collection of Russian art. Founded in 1892 on the basis of the collection of Pavel Tretiakov, a Moscow businessman.

Triangle: Exhibitions organized by Kulbin in St.

Petersburg in 1910 and 1911 supported by some of the avant-garde artists, including the Burliuks

Union of Russian Artists: A society that held regular exhibitions in Moscow/St. Petersburg between 1910 and 1924 with contributions by predominantly moderate artists such as S. Ivanov, Vinogradov, and Yvon.

Union of Youth: Group of artists, critics, and esthetes initiated by Markov, Rozanova, Shkol'nik et al. in St. Petersburg in 1910. Published an art journal under the same name 1912–13 and sponsored a series of exhibitions 1910–1914 to which many of the avant-garde contributed, including D. Burliuk, Filonov, Larionov, and Puni.

Unovis: Utverditeli novogo iskusstva (Affirmers of the New Art). A group of Suprematist artists founded by Malevich in Vitebsk at the end of 1919 and including Chashnik, Kogan, Lissitzky, and Suetin. Unovis had affiliations in Smolensk, Samara, and other cities, and held exhibitions in Vitebsk and Moscow.

USAA: Ukrainian State Academy of Art. Founded by Mykhailo Boichuk, Fedir Krychevsky, Mykhailo Zhuk et al. in Kyiv in 1917. Many of Ukraine's experimental artists attended the Academy, including Tymofii Boichuk, Mykola Kasperovych, Abram Manevych, and Yevhen Sahaidachny.

Victory over the Sun: The Cubo-Futurist opera produced in St. Petersburg in 1913 with libretto by Kruchenykh and Khlebnikov, music by Matiushin and designs by Malevich.

Vkhutein: Vysshii gosudarstvennyi khudozhestvenno-tekhnicheskii institut (Higher State Art-Technical Institute). Vkhutein replaced Vkhutemas (q.v.) in 1926 and was replaced by the Moscow Institute of Visual Arts in 1930.

Vkhutemas: Vysshie gosudarstvennye khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie (Higher State Art-Technical Studios). Vkhutemas replaced Svomas (q.v.) in 1920 and was replaced by Vkhutein (q.v.) in 1926. Although the Moscow Vkhutemas is the most famous, the name was also applied to other art schools such as the reinstated Academy of Arts in Petrograd/Leningrad.

VOKS: Vsesoiuznoe obshchestvo kulturnykh svyazei s zagranitse (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries). A propaganda vehicle that ensured the legitimacy and relevance of Soviet art and literature destined for foreign publications and exhibitions. Active 1925–58.

Vsekokhudozhnik: Vserossiiskoe kooperativnoe tovar-

ishchestvo "Khudozhnik" (All-Russian Cooperative Association "Art"). Founded in Moscow in 1934 as an artists' trade union with exhibition and publishing facilities. Discontinued with the establishment of the Union of Artists of the USSR in 1939.

Wanderers: Short title of the Tovarishchestvo peredvizhnykh vystavok (Association of Wandering Exhibitions) founded in 1870. Held regular exhibitions in St. Petersburg, Moscow and other cities between 1871 and 1923 with contributions by Levitan, Repin, Surikov and other Realist artists.

World of Art: (Mir iskusstva). Group of St. Petersburg artists, critics, and aesthetes founded by Benois, Diaghilev et al. in the late 1890s. Published an art journal under the same name 1898–1904 and sponsored a series of exhibitions 1899–1906 so as to propagate contemporary art. Revived as an exhibition society in 1910 (through 1924).

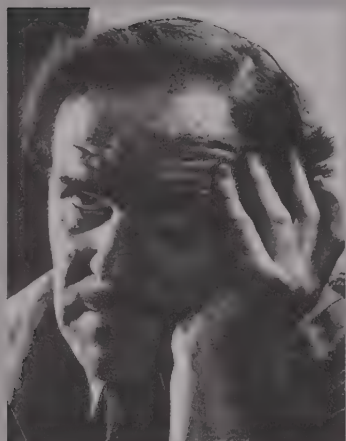
Wreath: Exhibition organized in St. Petersburg in 1908 with contributions by the Burliuks, Exter, Lentulov et al.

Wreath-Stephanos: Exhibition organized in Moscow in 1907–08 with contributions by the Burliuks, Larionov, Lentulov et al; also opened in St. Petersburg and other cities with a similar contingent.

Year 1915: Short title of "Exhibition. The Year 1915" organized by Kandaurov in Moscow in 1915 with contributions by Kamensky, Larionov, Lentulov, Malevich, Rozanova et al.

Yugolef: Yuzhnyi lef (South Lef). See Lef.

Zhivskulptarkh: Kollektiv zhiviopisno-skulpturno-arkhitekturnogo sinteza (Collective of Painting-Sculpture-Architecture Synthesis). Group founded in Moscow in 1919 consisting of Korolev, Krinsky, Ladovsky, Rodchenko, Shevchenko et al.



Олександр Архипенко

1887, Київ – 1964, Нью Йорк.

Найвідоміший скульптор 20 сторіччя, засновник кубізму в скульптурі.

Вчився в Київському художньому училищі (1902–1905), Московському училищі живопису, скульптури та архітектури (1906 – 1907). З 1905 брав участь у виставках.

1908 – приїхав до Парижу, де познайомився з художниками Паризької школи, з А.Модільяні та Годье-Бржоско, а також з Фернандом Леже і Гійомом Аполлшнером, між іншими, в мистецкій колонії Ля Рухе. 1912 – експериментував в галузі скульптурного живопису. 1910 – 1914 брав участь у виставках Салону незалежних. В 1911– 1913 і 1919 роках виставлявся у Осінньому Салоні. 1912 заснував свою першу школу. В цьому ж році вступив до групи "Золотий перетин". Брав участь в Арморі шоу (1913, Нью-Йорк). Отримує патент на Архипентуру – Прилад для виставлення змінних картин і метод для декорування змінної виставки". З 1929 року жив в США

"Ти в кожному листі пишеш, щоб я став національним художником і працював на національному підґрунті. Ти дивишся на мистецтво через призму національності, а я художник і на національність дивлюся через призму мистецтва. Я прагну відобразити себе в мистецтві, і якщо в моїй крові є частка української естетики (не сюжети), то вона відображується в моїх творах. З українською творчістю я знайомий і дуже її люблю. Потрібен стиль, а він був у давніх українців. Правда, під впливом Сходу."

"Хто знає, чи творив би я так, якби українське сонце не запалило в мені почуття суму про те, чого я й сам не знаю."

1. Жіноча фігура. 1914. Бронза. 12х15х67,5.
Мармуровий цоколь. 15,5х 18,3. Скс-404. НХМУ

Alexander ARCHIPENKO (Oleksandr ARKHIPENKO)

1887, Kyiv – 1964, New York

Major 20th century artist and protagonist of Cubist sculpture. Attended KKhU (1902–1905) and MIPSА (1906–1907). Contributed to exhibitions (1905 onwards). Moved to Paris (1908) and worked closely with artists of the Paris school; met Modigliani and Guillaume Apollinaire among others at the artist colony La Ruche.

Experimented with sculptural painting (1912). Participated in the "Salon of Independants" (1910–1914) and the "Salon d'automne" (1911–1913 and 1919). Founded a private school and joined the Section d'or group (1912). Exhibited at the Armory show in New York (1913). Moved to USA (1923). Established an art school in Woodstock, New York. Patented "Archipentura"(1927) - "Apparatus for Displaying Changeable Pictures and Method for Decorating Changeable Display." Became US citizen (1929).

1. Female Figure. 1914. Bronze. 12x15x67.5
Marble base. 15.5x18.3
National Art Museum of Ukraine (NAMU)



1. Жіноча фігура. 1914. Бронза. 12х15х67,5
Мармуровий цоколь. 15,5х18,3. НХМУ
Female Figure. 1914. Bronze. 12x15x67,5
Marble base. 15,5x18,3. NAMU



Олександр Богомазов

1880, с. Ямпіль, нині Сумської області – 1930, Київ.

Живописець і графік. Один з лідерів і теоретиків українського авангарду. Вчився у Київському художньому училищі (1902–1910). Продовжував освіту в приватних студіях Москви. В 1914 році заснував групу "Кільце", що об'єднувала молодих українських авангардистів. Того ж року завершив теоретичну працю "Живопис та елементи", в якій виклав засади авангардного мистецтва, простежив генезис художньої форми від руху крапки – її первісного елементу. Був членом АРМУ. В 1922–1930 роках – професор Київського художнього інституту.

"Мистецтво – бездоганний Ритм. Художник – його чуйний резонатор."

2. Іграшки. 1913. (На звороті "Дівчинка з обручем"). Полотно, олія. 72x72. Приватна збірка, Київ
3. Автопортрет. 1914–1915. Папір, вугіль. 22x32,4. ЦДАЛМУ
4. Натюрморт. Пляшки. 1915. Полотно на картоні, олія. 41x32,8 Жс-570. НХМУ
5. Правка пил. 1927. Полотно, олія. 138x155. Жс-231. НХМУ
6. Портрет дочки. 1928. Фанера, олія. 59 x 59. Приватна збірка. Київ
7. Тирсоносці. 1929. Полотно, олія. 106 x 88. (На звороті – "Жіночий портрет"). Полотно, олія. 106x88. Приватна збірка. Київ
8. Монтер. 1915. Полотно, олія. 70 x 70. Приватна збірка, Київ
9. Вірменка. 1916. Полотно, олія. 80 x 80. Приватна збірка, Київ
10. Спомин про Кавказ. 1916. Полотно, олія. 62 x 61. Приватна збірка, Київ

Aleksandr BOHOMAZOV (Oleksandr BOHOMAZOV)

1880, Yampol' (near Kharkiv) – 1930, Kyiv

Attended Kherson Agricultural Institute (1896–1902). Attended KKhU (1902); met Exter. Participated in political demonstrations and strikes, for which he was expelled (1905). Moved to Moscow and attended the private art schools of Fedor Rerberg and of Konstantin Yuon and Ivan Dudin. Returned to Kyiv (1907). 1907 onwards contributed to exhibitions, including the "Union of Russian Artists" and "Moscow Society of Independent Artists". Contributed to the "Link" exhibition in Kyiv (1908). Visited Finland (1911). Taught at a school for the deaf and dumb in Kyiv (1912–1915). Associated with the Moscow Cubo-Futurists (1913–1914). With Exter organized the "Ring" exhibition at the Polytechnic Institute, Kyiv (1914). Elaborated artistic theories, culminating in the book, *Iskusstvo zhivopisi* [The Art of Painting]. Moved to Geriushy in the Northern Caucasus (1915). Designed agit-transport, including trains; headed the Art Education Section of the All-Ukrainian Visual Arts Committee (1919–1920). Professor at KKhU (1922–1930). Founding Member of ARMU (1927).

2. Toys. 1913. (On the reverse side "Girl with a Hula-hoop") Oil on canvas. 72x72. Private collection. Kyiv
3. Self-portrait. 1914–1915. Charcoal on paper. 22x32.4 Central State Museum Archive (CSMA)
4. Still-life. Bottles. 1915 Oil on canvas on cardboard. 41x32.8. NAMU.
5. Sharpening Saws. 1927. Oil on canvas. 138x155 NAMU.
6. Daughter's Portrait. 1928. Oil on plywood. 59x59 Private collection. Kyiv
7. Sawdust Carriers. 1929 (On the reverse side "Woman's Portrait") Oil on canvas. 106x88. Private collection. Kyiv
8. Electrician. 1915. Oil on canvas. 70x70. Private collection. Kyiv
9. Armenian Woman. 1916. Oil on canvas. 80x80 Private collection. Kyiv
10. Memories of Caucasus. 1916. Oil on canvas. 62x61 Private collection. Kyiv



2. Іграшки. 1913. (На звороті "Дівчинка з обручем")
Полотно, олія. 72х72. Приватна збірка, Київ
- Toys. 1913. (On the reverse side "Girl with a Hula-hoop")
Oil on canvas. 72x72. Private collection. Kyiv

3. Автопортрет. 1914 – 1915. Папір, вугілля. 22х32,4.
ЦДАЛМУ
- Self-portrait. 1914–1915. Charcoal on paper. 22х32.4
Central State Museum Archive (CSMA)



4. Натюрморт. Пляшки. 1915. Полотно на картоні, олія.
41х32,8. НХМУ

Still-life. Bottles. 1915 Oil on canvas on cardboard.
41х32.8. NAMU



2. Дівчинка з обручем. 1913. (На звороті – "Іграшки")
Полотно, олія. 72х72. Приватна збірка, Київ
- Girl with a Hula-hoop. 1913. (On the reverse side "Toys")
Oil on canvas. 72x72. Private collection. Kyiv



7. Жіночий портрет. 1929. (На звороті – "Тирсоносці")
Полотно, олія. 106х88. Приватна збірка, Київ
- Woman's Portrait. 1929 (On the reverse side "Sawdust
Carriers") Oil on canvas. 106x88. Private collection. Kyiv



6. Портрет дочки. 1928. Фанера, олія. 59х59
Приватна збірка, Київ
Daughter's Portrait. 1928. Oil on plywood. 59x59
Private collection. Kyiv



7. Тирсоносці. 1929. (На звороті – "Жіночий портрет")
Полотно, олія. 106х88. Приватна збірка, Київ
- Sawdust Carriers. 1929 (On the reverse side "Woman's
Portrait) Oil on canvas. 106x88. Private collection. Kyiv



5. Правка пил. 1927. Полотно, олія. 138х155
НХМУ

Sharpening Saws. 1927. Oil on canvas. 138x155
NAMU



8. Монтер. 1915. Полотно, олія. 70х70
Приватна збірка, Київ
Electrician. 1915. Oil on canvas. 70x70
Private collection. Kyiv



9. Вірменка. 1916. Полотно, олія. 80х80
Приватна збірка, Київ
Armenian Woman. 1916. Oil on canvas. 80x80
Private collection. Kyiv



10. Спомин про Кавказ. 1916. Полотно, олія. 62х61
Приватна збірка, Київ
Memories of Caucasus. 1916. Oil on canvas. 62x61
Private collection. Kyiv



Михайло Бойчук

1882, с. Романівка нині Тернопільської області – 1937, Київ.

Художник і педагог, засновник самобутньої національної школи монументального живопису, що існувала в Україні в першій третині 20 століття. Вчився в художній студії у Львові та приватній рисувальній школі у Відні (1898–1899), в Краківській академії мистецтв (1899–1905) у Флоріана Цинка, Юзефа Унежинського, Юзефа Вичульковського. Після закінчення академії продовжував навчання у Мюнхені (1905). З 1905 року брав участь у художніх виставках. В 1907–1910 роках працював у Парижі, відвідував академію Поля Рансона, вчився у Поля Серюзьє. В 1909 році заснував власну школу-майстерню, в якій навчалися Микола Касперович, Софія Налепінська, Софія Боуден де Куртене, Хелена Шрамм та інші. В Осінньому салоні (1909) та Салоні Незалежних (1910) експонував власні твори та твори учнів майстерні. 1911 року повернувся до Львова, де працював як реставратор та монументаліст. З 1917 року жив у Києві. Був одним з професорів-засновників Української державної академії мистецтв (1917). Один з організаторів АРМУ (1925).

Найбільш значними творами, виконаними разом з учнями, т.зв. "бойчукістами", були розписи на сучасну тематику Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919), Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927–1928) та Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935). Всі ансамблі монументального живопису не збереглися.

"Мистецтво шукає собі ґрунту в того народу, де може розвиватися, та лишень твір мистецтва виростає, він стає інтернаціональний. Це як вода – вона скрізь проходить і для всіх однакова".

"Бойчук все умів, але насамперед він хотів, щоб ти сам добивався, розвивав своє мислення й ініціативу.... Михайло Львович учив, що мистецтво у своїй досконалій формі не є досягненням однієї людини чи одного народу і що не може воно сягнути справжніх висот, коли воно ізольоване. Мистецтво – інтернаціональне. Тобто воно національне і водночас уселюдське. Виростає воно на ґрунті національному, але якщо воно велике, воно стає всезагальним." (Оксана Павленко.)

11. Молочниця. Поч. 1920 x pp.. Полотно, темпера. 95x45 ЖС-189. НХМУ



Mykhailo (Mikhail) BOICHUK (brother of Tymofii)

1882, Romanivka – 1937 executed

Graduated from the Krakow Academy of Fine Arts (1905), continuing his studies in Munich and Paris. Attended the Academie Ransom, studying with Paul Serusier (1907–1910). Opened studio in Paris; contributed to "Salon d'Automne" (1909) and "Salon des Independants" (1910). Interested in Byzantine art. Visited Italy with his wife, Sofia Nalepynska, and student Mykola Kasperovych (1911). Returned to Lviv. Moved to Kyiv (1917). Co-organized USAA and ARMU. Contributed to monumental propaganda and agit-art. With fellow boichukisty, painted murals for the Lutske Army Barracks in Kyiv (1919). Professor at KKhU (1924). Painted murals for the Peasant Sanatorium in Odesa (1928) and for the Chervonozavodske Theater in Kharkiv (1933–1935). Accused of being an agent of the Vatican (1937). With Nalepynska arrested and executed.

11. Dairy-maid. Early 1920-s. Tempera on canvas. 95x45. NAMU

11. Молочниця. Поч. 1920-х рр.
Полотно, темпера. 95x45. НХМУ
Dairy-maid. Early 1920-s.
Tempera on canvas. 95x45. NAMU





Тимко Бойчук

1896, с. Романівка, нині Тернопільської області – 1922, Київ.

Брат і учень Михайла Бойчука. Навчався в Українській державній академії мистецтв у майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1917–1922). Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (автор композицій "Демонстрація", "Біля яблуні", "Оранка", "Табір червоноармійців", "З одного казанка"), Київського оперного татру до Першого Всеукраїнського з'їзду волосних виконкомів (у співавторстві з Сергієм Колосом виконав панно "Коваль"(1919). Працював в галузі станкового живопису, переважно у побутовому та портретному жанрах, книжковій графіці, плакаті.

"Дуже він мені подобався, і людина це була чудова. Таких мало. Я чотири роки його зблизька спостерігала і не пам'ятаю випадку, щоб Тимко з кимось полаявся, комусь лихе слово сказав...! в мистецтві перед нами мав якесь поняття. А враження справляв безтурботної людини: працює – співає, малює – співає. Так немовби й клопотів у нього ніяких. Очі золотисті, виразні – самі промовляють... Вони з Михайлом Львовичем обоє ходили в капелюхах. Наші – в кашкетах або взагалі без нічого, а вони в капелюхах. Михайло Львович був серйозний, аж ніби похмурий, а Тимко – веселий, відкритий. І дуже нагадував мені птаха. Тільки не хатнього птаха, свійського, а вільного птаха, що в полях літає, співає!... Тимко був для нас ніби сходинок якась у розумінні Бойчука. Бо сам Михайло Львович здавався недосяжним..." (Оксана Павленко згадує)

12. Біля яблуні. 1919 – 1920. Картон, темпера. 54x40. Жс-455. НХМУ

Тимofii (Timofei/Tymko) BOICHUK

(brother of Mykhailo)

1882, Romanivka – 1922, Kyiv

Studied monumental painting under Mykhailo Boichuk at USAA in Kyiv (1917–1922). With the boichukisty, painted murals for the Luts'ke Army Barracks in Kyiv (1919). Designed decorations for the All-Ukrainian Congress of Rural District Executive Committees in the Kyiv Opera Theater

12. Under the Apple Tree. 1919-1920 Tempera on cardboard. 54x40. NAMU.



12. Біля яблуні. 1919–1920. Картон, темпера. 54x40
НХМУ

Under the Apple Tree. 1919–1920 Tempera on
cardboard. 54x40. NAMU



Давид Бурлюк

1882, хутір Семиротовщина колишньої Харківської губернії – 1967, Лонг Айленд, США.

Живописець, графік, художник театру, критик, поет. Один із засновників українського та загальноросійського футуризму. В 1898 – 1910 роках навчався в Казанському, а згодом в Одеському художніх училищах, в Королівській академії в Мюнхені, студії Ф. Кормона в Парижі, 1910 – 1914 – в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури. З 1906 по 1915 роки – учасник та активний організатор виставок Товариства харківських художників, Південно-руських художників (Одеса), "Спілки молоді" (С.-Петербург), "Синього вершника" (Мюнхен), "Бубнового валета". Організатор видавництва "Гілея" у Херсоні (1910 – 1913). У 1918 – 1920 роках разом з Віктором Пальмовим через Сибір поїхав на Далекий Схід і влаштував виставку їхніх творів у Японії. З 1922 року жив у США. В 1930–1966 роках видавав журнал "Колір і Рима".

"Мій колорит глибоко національно український. Помаранчеві, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля. Коли я рисую, мені здається, що я дикун, який тре сук однієї фарби об іншу, щоб одержати кольоровий ефект. Ефект горіння. Ефект сластолюбства, збудження статтю однієї фарби характерних рис і особливостей іншої".

13. Карусель. 1928. Полотно, олія. 33x45. Жс-543. НХМУ
14. Час. 1910-і роки. Полотно, олія, колаж. 80 x 75. Дніпропетровський художній музей
15. Жнива. 1914. Дикт, олія, скло, гіпс, аплікація. 37 x 49. Приватна збірка, Київ
16. Японка. 1921. Полотно, олія. 48,5 x 60,5. Приватна збірка, Кіровоград

David BURLIUK

1882, Semirotovshchina (near Kharkiv) – 1967 Southampton, New York

Attended various high schools in Sumi, Tambov, and Tver (1894–1898), Kazan Art Institute (1898–1898 and 1901), Odesa Art Institute (1899–1900 and 1901), studied with Anton Azbe in Munich (1902–1903), and attended Cormon's Academy in Paris (1904). From the mid-1900s on co-organized and/or contributed to exhibitions, including "Wreath-Stephanos" (Moscow, 1907–1908), "The Link" (Kyiv, 1908), and "Jack of Diamonds" (Moscow, 1910). Burliuk's father managed an estate in Chernianka (near Kherson), which became a meeting-place of young artists and poets (1907–1913). Hylaea, the ancient name of the locality, became the title of the group which included Velemir Khlebnikov, Aleksei Kruchenykh, Benedikt Livshits, and Vladimir Maiakovsky. Lived in St. Petersburg, Moscow and Igino (near Ufa) (1908–1917). Co-edited the miscellany Sadok sudei (A Trap for Judges) (1910) which marked the beginning of intense publishing activity. Returned to Odesa (1910). Studied at MIPS (1910–1914), where he met Maiakovsky (both were expelled in 1914). Contributed to the Blaue Reiter exhibition (1911) and the Blaue Reiter almanac in Munich (1912). Married Marii (Marusia) Elenevskaya. Made a Futurist tour of Russia with Vasilii Kamensky and Maiakovsky (1913–1914). Family moved to the Urals (1915) and back to Moscow (1917). Worked on the movie Not Born for Money with Maiakovsky (1918). Lived in Siberia (1918–1919), Japan (1920–1922), and settled in New York (1922). Published a journal entitled Color and Rhyme (1930–1966).

13. Carousel. 1928 Oil on canvas. 33x45. NAMU
14. Time. 1910-s. Oil on canvas, collage. 80x75 Dnipropetrovsk Art Museum
15. Harvesting. 1914 Plywood, oil, glass, gypsum, applique. 37x49. Private collection. Kyiv
16. Japanese woman. 1921. Oil on canvas. 48.5x60.5 Private collection. Kirovograd



13. Карусель. 1928 Полотно, олія.
33x45. НХМУ

Carousel. 1928 Oil on canvas.
33x45. NAMU

15. Жнива. 1914. Дикт, олія, скло,
гіпс, аплікація. 37x49
Приватна збірка, Київ

Harvesting. 1914 Plywood, oil,
glass, gypsum, applique. 37x49
Private collection. Kyiv



14. Час. 1910-і рр. Полотно, олія, колаж. 80х75
Дніпропетровський художній музей
Time. 1910-s. Oil on canvas, collage. 80x75
Dnipropetrovsk Art Museum



16. Японка. 1921. Полотно, олія. 48,5х60,5
Приватна збірка, Кіровоград
- Japanese woman. 1921. Oil on canvas. 48.5х60.5
Private collection. Kirovograd





Ніна Генке-Меллер

1893, Москва – 1954, Київ.

Художню освіту здобула в студії Олександри Екстер (Київ) і одночасно – в художніх майстернях сіл Скопці (керівник Є.Прибилюська) та Вербівка (засновниця Н.Давидова). Була близька до групи "Супремус". З 1915 року була завідувачим і головним художником кустарного пункту села Вербівка, до творчої співдружності з яким залучала відомих художників-авангардистів. Тоді й були створені її власні супрематичні твори. В перші пореволюційні роки працювала як художник-авангардист і як дизайнер-монументаліст, оформлюючи грандіозні видовища, та як книжковий графік. Була головним художником футуристичного видавництва "Гольфстрім". В наступні роки працювала як дизайнер інтер'єрів, сценограф, куратор закладів декоративно-прикладного мистецтва.

Про неї В. Татлін сказав: "Із вас чотирьох родичів (Меллер, Шифрін, Маргарита та Ніна Генке) Ніна є найобдарованіша художниця".

17. Супрематична композиція. 1916 р. Муар, вишивка шовком. 35,5 x 27. Приватна збірка, Київ
18. Супрематична композиція. 1916. Муар, вишивка шовком. 30 x 24. Приватна збірка, Київ

Nina Genke-Meller

1893, Moscow – 1954, Kyiv.

She studied art at Alexandra Exter Studio in Kyiv. She was closely affiliated with Supremus art group. Since 1915, she was the Director and Head Artist of Craft Shop in Verbivka village that cooperated with well-known avant-garde artists. This was the time she created her own suprematism paintings. She was the Head Artist of "Gulf Stream" futuristic publishing house. Later on she worked as interior designer, stage decorations designer and supervisor of decorative art studios and craft shops.

17. A Composition in Suprematism. 1916. Water-silk, silk embroidery. 35.5x27 Private collection. Kyiv
18. A Composition in Suprematism. 1916 Water-silk, silk-embroidery. 30x24 Private collection. Kyiv

17. Супрематична композиція. 1916. Муар, вишивка шовком. 35,5x27. Приватна збірка, Київ

A Composition in Suprematism. 1916. Water-silk, silk embroidery. 35.5x27 Private collection. Kyiv



18. Супрематична композиція. 1916. Муар, вишивка шовком. 30x24. Приватна збірка, Київ

A Composition in Suprematism. 1916 Water-silk, silk-embroidery. 30x24 Private collection. Kyiv



Олекса Грищенко

1883, г. Кролевець, нині Сумської області – 1977, Париж

Живописець, графік, мистецтвознавець. Навчався на філологічних факультетах Петербурзького, Київського та Московського університетів (1905–1912). Займався живописом у Києві – в майстерні С. Світославського (1905), Москві – в студіях К.Юона (1910) та І. Машкова (1911). Брав участь на виставках з 1905 року ("Нове товариство художників", "Сучасний живопис", "Бубновий валет" – 1912, "Спілка молоді" – 1913–1914). В українському мистецтві був представником сезаннізму і неопримітивізму. Викладав у Вільних художніх майстернях (Москва, 1919). З 1923 року – жив у Франції. Його твори знаходяться в ряді музеїв України, Росії (Пермська художня галерея, Астраханська картинна галерея, Самарський художній музей), а також Європи (Національний музей сучасного мистецтва в Парижі, Королівські музеї Копенгагена та Брюсселя, Музей новітнього мистецтва в Мадриді та інш.). О.Грищенко – автор ряду книг та статей з мистецтва.

"Блакить це – символ України. Безмежна блакить над безкрайніми степами."

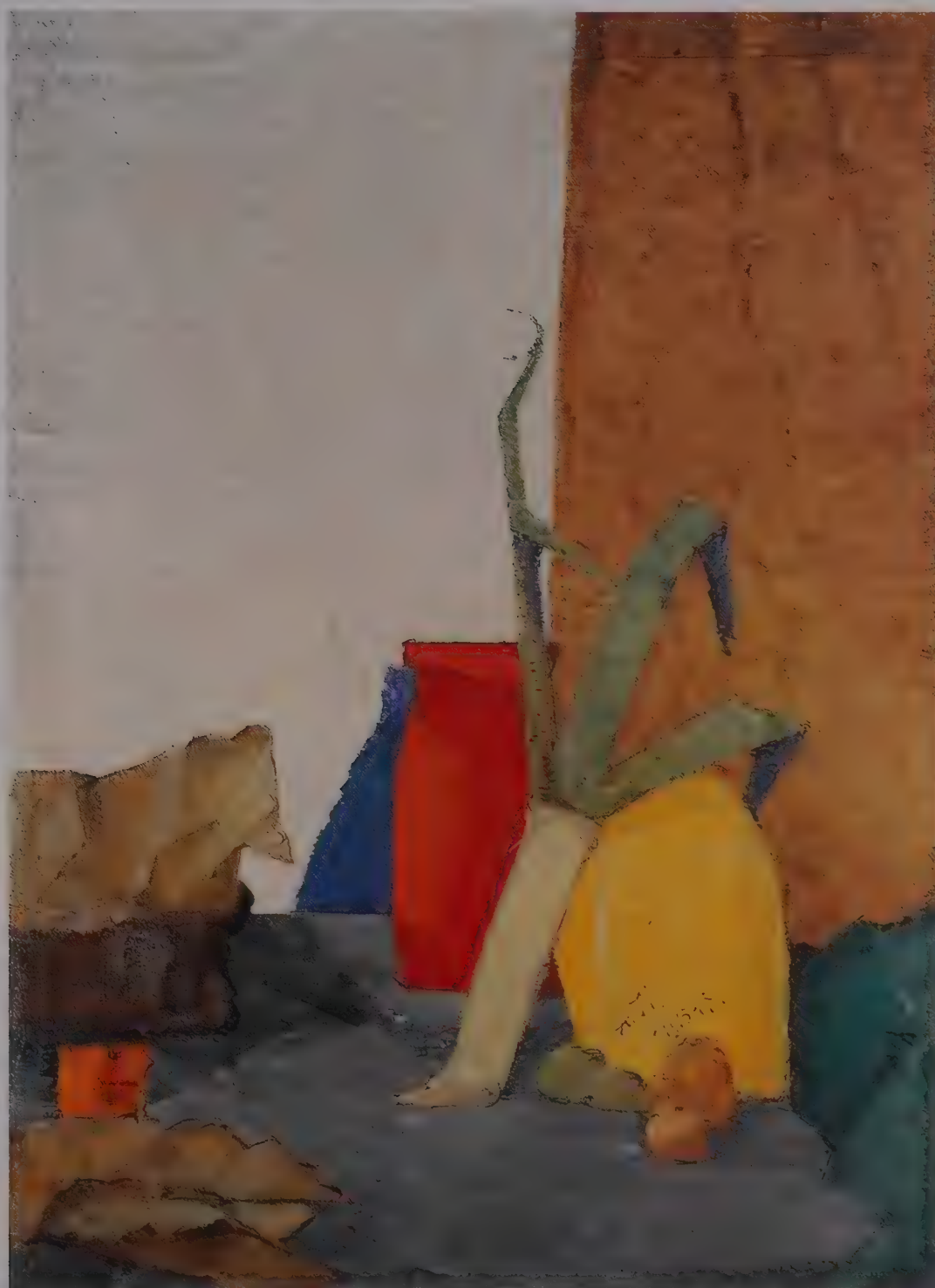
19. Натюрморт з агавою. 1915–1918. Полотно, олія.
118x87. ЖС-1748 /д. НХМУ

Alexis GRITCHENKO (Oleksa HRYSHCHENKO, Aleksei GRISCHENKO)

1883, Krolevez (now Sumskaiia Region) – 1977, Paris

Painter, art historian, graphic artist. Attended Department of Philology at the universities of St. Petersburg, Kyiv and Moscow (1905 – 1912). Studied painting in the Kyiv studios of S. Svitoslavsky and Oleksandr Bohomazov (1905), and in the private art schools of Konstantin Yuon (1910) and Ilia Mashkov (1911) in Moscow. From 1905 on contributed to exhibitions, including "New Society of Artists," "Modern Painting," "Jack of Diamonds" (1912), and "Union of Youth (1913–1914). Taught at Svomas in Moscow (1919). Moved to France (1923); member of "Paris Group of Ukrainian Artists," which included Kliment Redko and Nikolai Gluschenko. Author of essays on art history and memoirs.

19. Still-life with Agaves. 1915 - 1918. Oil on canvas.
118x87. NAMU /



19. Натюрморт з агавою. 1915–1918 Полотно, олія.
118x87. НХМУ

Still-life with Agaves. 1915 – 1918. Oil on canvas.
118x87. NAMU



Соня Делоне

1885, Одеса – 1979, Париж.

Одна з найвідоміших дизайнерів 20 століття. Разом зі своїм чоловіком Р. Делоне була засновницею орфізму – яскраво-декоративного різновиду абстрактного живопису.

Перших сім років життя провела в Україні. За її власним свідченням Україна завжди залишалася для неї джерелом колористичного натхнення. Її мемуари починаються словами:

"Ясні барви до вподоби мені. Барви мого дитинства, барви України. Згадую селянські весілля в моїй країні, коли червоні і зелені вбрання, рясно прикрашені биндами, несамо-вито кружляли у танці."

20. Орфізм. 1930-і роки. Папір, гуаш. 31,4 x 24.
Приватна збірка, Київ

Sonya Delone

1885, Odessa – 1979, Paris

She was one of the best-known designers of the 20th century. She founded Orphism (bright and decorative abstract painting style) together with her husband R. Delone. She spent seven childhood years in Ukraine. She used to say Ukraine always was her source of inspiration giving her color ideas and insights.

20. Orphism. 1930-s. Gouache on paper. 31,4x24
Private collection. Kyiv



20. Орфізм: 1930-і роки. Папір, гуаш. 31,4х24
Приватна збірка, Київ

Orphism. 1930-s. Gouache on paper. 31.4x24
Private collection. Kyiv



Жозефіна Діндо

1902, Варшава – 1953, Київ

Навчалася в Харківському художньому інституті (1920–1926) у Бернарда Кратко. До 1933 року жила в Одесі, потім – Києві. Член АРМУ (1927–1932). Брала участь на виставках з 1927 року. Серед її монументальних робіт: пам'ятник-погруддя Р.Люксембург (бетон, 1921, для Харкова), барельєфи для фасаду будинку Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі (бетон, 1928). Вона також – автор ряду станкових творів, среди яких "Делегатка" (1927), "Мати" (1926), "Портрет чоловіка" ("Скульптор Б. Кратко", 1940-і роки). Працювала також на Городнинському фарфоровому заводі (1930 – 40-і рр. разом з Б.Кратко). Викладала в Одеському (1930 – 1933) та Київському (1933 – 1937) художніх інститутах.

21. Голова селянки. 1920-і роки.
Дерево. 43 x 27,5 x 31,5. Скс-175. НХМУ

Iosefina (Josephine) DINDO

1902, Warsaw – 1953, Kyiv.

Attended Kharkiv Art Institute under Bernard Kratko (1920–1926). Lived in Odesa (until 1933) and moved to Kyiv. Member of ARMU (1927– 1932). From 1927 on contributed to exhibitions. Monumental works include a bust of Rosa Luxemburg (concrete, 1921, for Kharkiv), bas-relief for the facade of a seaside sanatorium near Odesa (concrete, 1928). Author of many studio pieces, including Woman Delegate (1927), Mother (1926), Portrait of My Husband (the sculptor Bernard Kratko, 1940s). With Kratko worked at the Gorodinskii Cobalt Plant (1930s–1940s). Taught at the Odesa (1930 –1933) and Kyiv (1933 – 1937) Art Institutes.

21. Peasant Woman's Head. 1920-s. Wood. 43x27.5x31.5.
NAMU



21. Голова селянки. 1920-і роки. Дерево.
43x27,5x31,5. НХМУ

Peasant Woman's Head. 1920-s. Wood.
43x27.5x31.5. NAMU



Костянтин Єлева

1897, Київ – 1950, Київ

Працював в галузі рисунку, театральньо-декораційного та станкового живопису, педагог. Закінчив Київську художню школу (1918) та Українську державну академію мистецтв, де вчився у Михайла Бойчука (1922). З 1921 року брав участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Був членом АРМУ. В 1920-і роки працював переважно як художник театру. З 1926 року викладав у Київському художньому інституті (керівник відділу театральньо-декоративного живопису), з 1949 року – професор кафедри рисунку.

22. Голова робітника. 1927. Полотно, олія. 105x75. Жс-1694. На зворотному боці – композиція: "Жінка біля столу" НХМУ
23. Голова чоловіка. Кінець 1920-х – поч. 1930-х років. Полотно, олія. 145 x 100. Жс-2623. НХМУ

Konstantyn YELEVA (Konstantin ELEVA)

1897, Kyiv – 1950, Kyiv

Drawing, theatrical-decorative painting, and studio artist and teacher. Attended KKhU (1912–1918) and Ukrainian State Academy under Myhailo Boichuk (1918–1922). Contributed to exhibitions (1917 onwards). Member of ARMU. During the Civil War (1919–1921) and World War II (1943 –1944) worked on political posters. Designer for the First Shevchenko Drama Theater of the Ukrainian SSR, Lesia Ukrainka Theater, the Odesa Ukrainian Drama Theater, and village and army clubs (1919–1926). Taught at KKhU (1926), chaired the Department of Theatrical-Decorative Art and served as Assistant Professor (1930–1932), before becoming Professor in the Drawing Department (1949). Designed patriotic posters for the TASS Windows (1943 –1944). Late 1940s onwards also taught graduate courses in drawing at the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR. Participated in the Venice Biennale (1928). One-man exhibitions in Kyiv (1940, 1945, 1950).

22. Worker's Portrait. 1927. (On the reverse side "Woman at the Table") Oil on canvas. 105x75. NAMU
23. Man's Portrait. Late 1920-s - early 1930-s. Oil on canvas. 145x100. NAMU



22. Голова робітника. 1927. На зворотному боці – композиція: "Жінка біля столу". Полотно, олія. 105x75. НХМУ
Worker's Portrait. 1927. (On the reverse side "Woman at the Table"). Oil on canvas. 105x75. NAMU

22. Жінка біля столу. 1927

На зворотному боці – композиція: "Голова робітника"
Полотно, олія. 105x75. НХМУ

Woman at the Table. 1927

(On the reverse side "Worker's Portrait")

Oil on canvas. 105x75. NAMU



23. Голова чоловіка. Кінець 1920-х – поч. 1930-х років.
Полотно, олія. 145x100. НХМУ
Man's Portrait. Late 1920-s – early 1930-s.
Oil on canvas. 145x100. NAMU



Василь Єрмилов

1894, Харків – 1967, Харків.

Живописець, монументаліст, дизайнер. Вчився у Художньо-ремісничій учбовій майстерні у Харкові (1905–1909), Харківській школі рисування і живопису та в приватних майстернях (1910–1911). В 1912 році вступив до Московського училища живопису, скульптури і архітектури, навчався живопису в майстернях Іллі Машкова та Петра Кончаловського, офорту – у Г.Гамана. В 1913–1914 роках – член об'єднань "Блакитна лілія", "Будяк". З 1913 року брав участь у виставках. Був членом харківської групи футуристів "Спілка семи" (1918). В 1920 році очолив художній відділ УкрРОСТА, керував святковим оформленням Харкова до революційних свят, розписував Харківський червоноармійський клуб. На початку 1920-х років керував Центральною майстернею творчості і художньої пропаганди, автор оформлення агітпоїзда "Червона Україна", вистави за драмою Г.Кайзера "Газ-І". Був членом об'єднання "7+3" та АРМУ. Оформлював український розділ Всесвітньої виставки преси у Кельні (1928). Працював у галузі конструювання книги, оформлення журналів "Нове мистецтво", "Авангард", "Культура і пропаганда". Викладав у Харківському художньому технікумі (1921–1922), в 1922–1935 та 1963–1967 – в Харківському художньо-му інституті.

"Я у великій дружбі зі своїми гимбליками, стамесками, пресами, баночками, пензлями, голками, долотами, різцями, циркулями; вони продовження моїх рук і очей."

24. Інтернаціонал. Нотна обкладинка. 1921. Папір на картоні, туш, червоний олівець. 33 x 25. 39,5 x 29,5. Грс-5858. НХМУ
25. Авангард. Макет журнальної обкладинки. 1929. Папір, туш, гуаш. 30,5 x 22,9. Грс-4764. НХМУ
26. ТМУ. Проект реклами. 1920-ті рр.. Папір, туш, розмивка, гуаш, срібло. 35,9 x 31,7. Грс-4668. НХМУ
27. Гітара. 1919. На звороті "Дама з віялом". 1913. Полотно, олія. 73 x 51,5. Приватна збірка, Київ
28. Рельєф "А". 1920-і роки. Фанера, дерево, олія. 48,8 x 52,7. Приватна збірка, Київ
29. Двобічний рельєф "Спілка робітників...", "Червоній Армії". Початок 1920-х років. Фанера, дерево, олія. 34,5 x 28,5. Приватна збірка, Київ
30. Портрет художника Олексія Почтенного. Рельєф. 1923–1924. Дерево, напил, жерсть, олія. 53 x 41. Приватна збірка, Київ



Vasyl YERMILOV (Vasiliy ERMILOV)

1894, Kharkiv – 1967, Kharkiv

Attended the Educational and Professional School of Decorative Painting in Kharkiv (1905–1909) and then KKHU and the private studios of Ya. Shteinberg and A. Grot in Kyiv (1910–1911). Attended Evgenii Agafonov's Blue Lily Studio in Kharkiv (1911–1912). Enrolled in MIPSA (1912). With Maria Syniakova, member of the Budiak [Weed] group in Kharkiv (1913–1914). 1918 onwards member of the Kharkiv Futurist group, Union of Seven. Painted mural for the Red Army Club in Kharkiv (1920). Designed the Red Ukraine agit-train (1921). Professor at the Kharkiv Art Technicum (1922–1935). 1928 onwards member of ARMU. Designed the Ukrainian section of the "Press Exhibition" in Cologne. 1920s designer and illustrator of magazines and books such as *Novoe mistetstvo* [New Art], *Avangard* [Avant-Garde], and *Kul'tura i propaganda* [Culture and Propaganda].

24. Internationale. Music sheets cover. 1921 Paper on cardboard, ink, red pencil. 33x25. 39x39.5. NAMU
25. Avant-Garde. Magazine cover design. 1929 Paper, ink, gouache. 30,5x22,9. NAMU
26. Theater Museum of Ukraine. Advertisement Design. 1920-s. Paper, ink, watercolor wash, gouache, silver. 35,9x31,7. NAMU
27. Guitar. 1919. On the reverse side "Woman with a Fan". 1913. Oil on canvas. 73x51.5. Private collection. Kyiv
28. Relief "A". 1920-s. Plywood, wood, oil. 48.8x52.7. Private collection. Kyiv
29. Double-sided Relief "Workers' Union...", "To the Red Army". Early 1920-s. Plywood, wood, oil. 34.5x28.5. Private collection. Kyiv
30. Portrait of the Artist Olexiy Pochtenniy. Relief. 1923-1924. Wood, sputtering, tin, oil. 53x41 Private collection. Kyiv



24. Інтернаціонал. Нотна.обкладинка. 1921. Папір на картоні, туш, червоний олівець. 33x25. 39,5x29,5. НХМУ

Internationale. Music sheets cover. 1921 Paper on cardboard, ink, red pencil. 33x25. 39x39.5. NAMU

25. Авангард. Макет журнальної обкладинки. 1929
Папір, туш, гуаш. 30,5x22,9. НХМУ
Avant-Garde. Magazine cover design. 1929
Paper, ink, gouache. 30,5x22,9. NAMU



26. ТМУ. Проект реклами. 1920-ті рр. Папір, туш, розмивка, гуаш, срібло. 35,9х31,7. НХМУ
Theater Museum of Ukraine. Advertisement Design. 1920-s. Paper, ink, watercolor wash, gouache, silver. 35,9х31,7. NAMU



27. Гітара. 1919. На звороті "Дама з віялом". 1913
Полотно, олія. 73х51,5. Приватна збірка, Київ
- Guitar. 1919. On the reverse side "Woman with a Fan".
1913. Oil on canvas. 73x51.5. Private collection. Kyiv



27. Дама з віялом. 1919. На звороті "Гітара". 1913
Полотно, олія. 73x51,5. Приватна збірка, Київ
Woman with a Fan. 1919. On the reverse side "Guitar".
1913. Oil on canvas. 73x51.5. Private collection. Kyiv



30. Портрет художника Олексія Почтенного. Рельєф.
1923 – 1924. Дерево, напил, жерсть, олія. 53х41
Приватна збірка, Київ

Portrait of the Artist Olexiy Pochtenniy. Relief.
1923–1924. Wood, sputtering, tin, oil. 53x41
Private collection. Kyiv



28. Рельєф "А". 1920-і роки. Фанера, дерево, олія.
48,8x52,7. Приватна збірка, Київ

Relief "A". 1920-s. Plywood, wood, oil. 48.8x52.7
Private collection. Kyiv



29. Двобічний рельєф "Спілка робітників...",
"Червоній Армії". Початок 1920-х рр. Фанера,
дерево, олія. 34,5x28,5. Приватна збірка, Київ

Double-sided Relief "Workers' Union...",
"To the Red Army". Early 1920-s. Plywood, wood,
oil. 34.5x28.5. Private collection. Kyiv



29. Двобічний рельєф "Спілка робітників...",
"Червоній Армії". Початок 1920-х рр. Фанера,
дерево, олія. 34,5х28,5. Приватна збірка, Київ
Double-sided Relief "Workers' Union...",
"To the Red Army". Early 1920-s. Plywood, wood,
oil. 34.5x28.5. Private collection. Kyiv





Олександра Екстер

1882, Білосток – 1949, Париж

Живописець, сценограф, лідер українського авангарду. Вчилася в Київському художньому училищі, пізніше – в академії Гран Шом'єр у Карло Дельваля в Парижі (1908). Була знайома з кубістами – Пабло Пікассо і Жоржем Браком, італійськими футуристами Ф. Маринетті та А. Соффічі. Брала участь на виставках футуристів та була членом художніх груп "Спілка молоді", "Бубновий валет" (1910). Разом з Олександром Богомазовим заснувала в Києві групу "Кільце", що об'єднала українських авангардистів (1914). В 1915 році експонувала свої твори на виставках "Трамвай В" в С.-Петербурзі. Заснувала київську школу кубо-футуристичної та конструктивістської сценографії. Була головним художником театру Олександра Таїрова в Москві (1916–1921). Првцювала над оформленням балетних постановок київської студії Броніслави Ніжинської. Створила майстерню декоративного мистецтва за участі Анатолія Петрицького та Вадима Меллера. З 1924 року жила в Парижі.

31. Три жіночі фігури. (О.Екстер, Н.Давидова, Є.Прибилюська та собака О.Екстер) 1910. Полотно, олія. 63x60. Ж-1769.НХМУ
32. Міст. Севр. 1911. Полотно, олія. 145 x 115. Ж-1768. НХМУ
33. Безпредметна композиція. 1916. Картон, гуаш. 53 x 33, 5. Інв. № 3837. ДМТМКУ
34. Іспанський танець. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1920. Картон, гуаш. 49x34,5. Інв. 3839. ДМТМКУ
35. Фігура з кинджалом. Ескіз костюму до спектаклю "Ромео і Джульєтта" В.Шекспіра. Картон, гуаш, 59,5 x 49,5. Інв. № 3843. ДМТМКУ
36. Вакханка. Ескіз костюма до спектаклю "Фаміра Кіфаред" за п'єсою І. Анненського. 1916. Картон, гуаш, 45 x 36,5. Інв. 3838. ДМТМКУ
37. Натюрморт з пляшкою. 1914. Полотно, олія, колаж. 60x49. Приватна збірка, Кіровоград
38. Абстракція. 1916. Полотно, олія. 71 x 59. Приватна збірка, Київ
39. Кольорові ритми. 1918. Полотно, олія. 111 x 87. Приватна збірка, Київ

Alexandra EXTER (Oleksandra EKSTER)

1882, Belestok, near Kyiv – 1949, Paris

Attended St. Olga Women's Gymnasium in Kyiv (1892–1899) and KKhU (1901–1903). In 1904, married her cousin, the lawyer Nikolai Exter (who died in 1918). Re-enrolled at KKhU (1906–1908). From 1908 onward was a regular visitor to Paris and other European cities. Took part in several Kyiv exhibitions, including David Burliuk's the "Link," the first of many involvements with the avant-garde. Created her first book illustrations. Acquainted with Apollinaire, Braque, Picasso, Soffici, and many other members of the international avant-garde. Contributed to the "Triangle" and "Union of Youth" exhibitions in St. Petersburg (1910 and to the "Jack of Diamonds" exhibition in Moscow (1910–1911 and onwards). Moved to St. Petersburg (1912) and continued to contribute to major exhibitions. Associated with the Union of Youth. Lived mainly in France (1913–1914). Prompted by Malevich and Tatlin, began to investigate non-objective painting (1915). Contributed to the exhibitions "Tramway V" and the "Store" (1915–1916). Began professional theater work with designs for Tamira Khytharedes, produced by Alexander Tairov at the Chamber Theater, Moscow in 1916 and then Salome (1917). Ran her own studio in Kyiv where many artists of later fame studied, such as Isaak Rabinovich, Oleksandr Tyshler, and Pavel Tchelitchev (1918–1920). Worked intermittently in Odesa as teacher and stage designer. Moved to Moscow (1920). Married the actor Georgii Nekrasov. Worked at the Theater of the People's House. Contributed to the exhibition "5 x 5 = 25" in Moscow (1921). Designed Tairov's book Zapiski rezhissera [Notes of a Director]. Taught at Vkhutemas (1921–1922). Made textile and fashion designs for the Atelier of Fashions, Moscow (1923). Member of design team for the Izvestiia pavilion at the "All-Russian Agricultural Exhibition," Moscow. Designed costumes for the movie Aelita (released 1924). Emigrated to Paris (1924). Represented at the Venice Biennale (1924). With Leon Zack and Pavel Tchelitchev worked for the Ballets Romantiques Russes. Taught at Leger's Academie Moderne. Contributed to the "Exposition Internationale des Arts Decoratifs" in Paris (1925). Designed costumes for seven ballets performed by Bronislava Nijinska's Theatre Choreographique (1925). With Nechama Szmuszkowicz, made a set of marionettes (1926). Exhibitions at Der Sturm, Berlin (1927), Quatre Chemins, Paris (1929), and Musee des Artes et Metiers, Paris (1937). Between 1937 and 1946, illustrated deluxe editions for children such as Marie Collin-Delavaud's Panorama de la Montagne (Paris: Flammarion, 1938) and Panorama de la Cote (Paris: Flammarion, 1938), and her own Mon Jardin (Paris: Flammarion, 1936).

31. Three Female Figures. (O. Exter and her Dog, N.Davydova, and E. Prybylska) 1910. Oil on canvas. 63x60. NAMU
32. Bridge. Sevre. 1911. Oil on canvas. 145x115. NAMU
33. Objectless Composition. 1916. Gouache on cardboard. 53x33.5
34. Spanish Dance. Sketch of Ballet Studio Costume for B. Nizhinska (Kiev). 1920. Gouache on cardboard. 49x34.5. State Theatrical Museum of Ukraine (STMU)
35. Figure with a Dagger. Sketch of Costume for Romeo and Juliet Ballet after W. Shakespeare. 1920. Gouache on cardboard. 59.5x49.5. STMU
36. Bacchante. Sketch of Costume for "Phamira Kiphared" (Performance after I. Annenskiy Play). 1916. Gouache on cardboard. 45x36.5. STMU
37. Still-life with a Bottle. 1914. Oil on canvas, collage. 60x49. Private collection. Kirovograd
38. Abstraction. 1916. Oil on canvas. 71x59. Private collection. Kyiv.
39. Color Rhythms. 1918. Oil on canvas. 111x87. Private collection. Kyiv



31. Три жіночі фігури. (О.Екстер, Н.Давидова, Є.Прибильська та собачка О.Екстер) 1910. Полотно, олія. 63х60. НХМУ

Three Female Figures. (O. Exter and her Dog, N. Davydova, and E. Prybylska) 1910
Oil on canvas. 63x60. NAMU

32. Міст. Севр. 1911. Полотно, олія. 145x115.
НХМУ

Bridge. Sevre. 1911. Oil on canvas. 145x115.
NAMU



33. Безпредметна композиція. 1916. Картон, гуаш.
53x33,5

Objectless Composition. 1916. Gouache on cardboard.
53x33.5



1403

37. Натюрморт з пляшкою. 1914. Полотно, олія, колаж.
60x49. Приватна збірка, Кіровоград
- Still-life with a Bottle. 1914. Oil on canvas, collage.
60x49. Private collection. Kirovograd



34. Іспанський танець. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1920. Картон, гуаш. 49х34,5. ДМТМКУ

Spanish Dance. Sketch of Ballet Studio Costume for B. Nizhinska (Kiev). 1920. Gouache on cardboard. 49x34.5. State Theatrical Museum of Ukraine (STMU)



38. Абстракція. 1916. Полотно, олія. 71х59
Приватна збірка, Київ

Abstraction. 1916. Oil on canvas. 71x59
Private collection. Kyiv



35. Фігура з кинджалом. Ескіз костюму до спектаклю "Ромео і Джульєтта" В.Шекспіра. 1920
Картон, гуаш, 59,5x49,5. ДМТМКУ

Figure with a Dagger. Sketch of Costume for Romeo and Juliet Ballet after W. Shakespeare. 1920
Gouache on cardboard. 59.5x49.5. STMU



39. Кольорові ритми. 1918. Полотно, олія. 111х87
Приватна збірка, Київ
- Color Rhythms. 1918. Oil on canvas. 111x87
Private collection. Kyiv



36. Вакханка. Ескіз костюму до спектаклю "Фаміра Кіфаред" за п'єсою І. Анненського. 1916.
Картон, гуаш, 45х36,5. ДМТМКУ

Bacchante. Sketch of Costume for "Phamira Kiphared"
(Performance after I. Annenskiy Play). 1916
Gouache on cardboard. 45x36.5. STMU





Михайло Жук

1883, Каховка – 1964, Одеса

Графік та живописець, письменник. Вчився у Київській рисувальній школі (з 1896), Московському училищі живопису, скульптури та архітектури у К.О.Коровіна, В.А.Серова та Краківській академії мистецтв у С. Виспянського, Ю. Мехоффера, закінчив у 1904 р.з срібною медаллю. Жив у Чернігові (1905–1917, 1919–1925), Києві (1917–1919) та Одесі (з 1925). Брав участь на виставках з 1903 року. З 1905 року писав нариси та оповідання, рисував для журналу "Літературно-науковий вісник". Серед його ранніх робіт – портрети М.Ф.Біляшівського, М.М. Коцюбинського, М.Шрага, В. Модзалевського, панно "Біле та чорне" та "Казка". Один з професорів-фундаторів Української державної академії мистецтв у Києві (1917). Бул членом АРМУ і одеського філіалу АХЧУ(1920-і роки). Автор портретів діячів української культури – П.Тичини, В.Сосюри, Н.Ужвій, І.Франка. В 1937–1939 рр. для порцелянових заводів (Дульовського та інш.) виконував ескізи декоративних тарілок. Викладав в Духовній семінарії Чернігова (з 1905), Українській Академії мистецтв у Києві (1917 – 1919), Одеському художньому інституті (1925–1934) та Художньому училищі (1935–1953).

"Я помітив, що він (поет Еллан) сприймав мистецтво розумом, а не внутрішнім почуттям, як це потрібно людині з художніми нахилами".

40. Біле і чорне. 1912 – 1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. 207 x 310. Приватна збірка, Одеса
41. Жіночий портрет. 1919. Папір, акварель, італійський олівець, туш, аплікація тканини. 77 x 67. Грс-1397. НХМУ
42. Портрет сина. 1920. Папір на картоні, графітний олівець, акварель, туш, гуаш, пензель, пастель, аплікація тканини по краях. 61x51. Грс- 3973. НХМУ

Mykhailo (Mikhail) ZHUK

1883, Kakhovka – 1964, Odesa

Graphic artist, painter, and writer. Attended Kyiv Drawing School and then (1896 onwards) MIPSА under Konstantin Korovin and Valentin Serov. Graduated with silver medal from the Academy of Fine Arts in Krakow under Stanislaw Wyspianski, and Yu. Mekhoffer (1904). Lived in Chernihiv (1905–1917, and 1919–1925) and in Odesa (1925). 1903 onwards participated in exhibitions. 1905 onwards taught at the Chernigov (Chernihiv) Seminary. Wrote short stories and theoretical essays; illustrated periodicals; portraitist (e.g. of N.F. Beliashevsky and N. Shpraga). Cofounder and professor of USAA (1917–1919); professor at Odesa Art Institute (1925–1953). Member of ARMU and Odesa branch of AKhChU (1920s). Portraitist of Ukrainian cultural leaders such as Ivan Franko, Volodymyr Sosiura, Pavlo Tychyna, and Natalia Uzhvii. Made ceramic designs for the Dulevo and other factories (1937–1939).

40. White and Black. 1912-1914. Paper, gouache, pastel, watercolor. 207x310. Private collection. Odessa
41. Woman's Portrait. 1919. Paper, watercolor, Italian pencil, ink, cloth applique. 77x67. NAMU
42. Son's Portrait. 1920. Paper on cardboard, graphite pencil, watercolor, ink, gouache, paintbrush, pastel, cloth applique at the sides. 61x51. NAMU

40. Біле і чорне. 1912 – 1914. Папір, гуаш, пастель, акварель. 207х310. Приватна збірка, Одеса
White and Black. 1912–1914. Paper, gouache, pastel, watercolor. 207х310. Private collection. Odessa



42. Портрет сина. 1920. Папір на картоні, графітний олівець, акварель, туш, гуаш, пензель, пастель, аплікація тканини по краях. 61x51. НХМУ

Son's Portrait. 1920. Paper on cardboard, graphite pencil, watercolor, ink, gouache, paintbrush, pastel, cloth applique at the sides. 61x51. NAMU



41. Жіночий портрет. 1919. Папір, акварель, італійський олівець, туш, аплікація тканини. 77х67. НХМУ

Woman's Portrait. 1919. Paper, watercolor, Italian pencil, ink, cloth applique. 77x67. NAMU





Семен Йоффе

12.03. 1909, м. Конотоп нині Сумської області – 1991, Харків

Вчився в Харківському художньому інституті (1926–1929) у І. І. Падалки та В. Д. Єрмилова. Художник театру. Працював головним чином у жанрі музичної комедії. Брав участь на обласних, республіканських, всесоюзних та зарубіжних художніх виставках.

43. У тирі. 1932. Полотно, олія. 200x150. Жс-2380. НХМУ

Semyon YOFFE

1909, Konotop (now Sumskaya Oblast') – 1991, Kharkiv.

Stage designer. Graduated from Kharkiv Art Institute, where he studied under Vasyl Yermilov and Ivan Padalka (1926–1929); collaborated on the journal *Nova generatsiia* [New Generation], which reproduced some of his surrealist drawings (1930). Active as an exhibition installationist and stage designer (1940s onwards)

43. At the Shooting Gallery. 1932. Oil on canvas. 200x150. NAMU



43. У тирі: 1932. Полотно, олія. 200х150
НХМУ

At the Shooting Gallery. 1932. Oil on canvas.
200x150. NAMU



Іван Кавалерідзе

1887, хутір Ладанський колишньої Полтавської губ. – 1978, Київ.

Навчався у Київському художньому училищі (1906–1909) у Ф.П.Балавенського; Академії художеств (1909–1910, С.-Петербург) у І.Я. Гінцбурга, згодом у Парижі – студії М.Л.Аронсона (1910–1911). Жив у Києві. Учасник виставок з 1927 року. Серед його ранніх творів – "Портрет Ф.І.Шалаяпіна"(1909), пам'ятник княгині Ользі для Києва (1911) разом з П.С.Сніткіним.

В 1918–1920-х роках створив пам'ятники: Тарасу Шевченку (1918 – Ромни, 1925 – Полтава), Григорію Сковороді (1922, Лохвиця, Полтавської області). Автор перших у світі кубістичних пам'ятників (1924 р. – Артемівськ, 1927 – Святогорськ). В 1940–1950-і роки виконував переважно станкові портрети та композиції, присвячені діячам культури, науки та історичним персонажам. Автор портретів Г.Сковороди (1944) та Богдана Хмельницького (1946), А. Бучми в ролі Миколи Задорожного в п'єсі "Украдене щастя" І.Франка (1954). З кінця 1920-х років працював у кіно як сценарист і режисер (фільми "Злива" – 1929, "Перекоп" – 1930, "Коліївщина" – 1933, "Наталка Полтавка" – 1936, "Запорожець за Дунаєм" – 1938, "Григорій Сковорода" – 1972, та інші). Автор п'єс "Вотанів меч" (1966), "Перша борозна" (1969). Автор пам'ятника Г.Сковороді в Києві (1977).

І. Кавалерідзе про пам'ятник Артему в Слов'яногорську:

"Вирішено: буду будувати фігуру як архітектурну споруду – площинями. Перевага перед круглою скульптурою полягає в тому, що світло на рівній площині горить яскравіше, тінь – глибше. І починається пам'ятник буде не від зеленої травички, а від грубої бруківки..."

Весь пам'ятник – одна цільна брила, величезний кристал: антрацит, сіль".

44. Модель пам'ятника Артему для Святогорська. (варіант ескізу). 1926. Оргскло. 55х25х31. Кс-302. НХМУ

Ivan KAVALERIDZE

1887, Ladansky khutor (former Poltavskaiia Guberniia) – 1978 (Kyiv)

Attended KKhU under Fedor Balavensky and then SPAA under Il'ia Ginzburg (1909–1910). Visited Naum Aronson's studio in Paris (1910–1911). 1927 onwards contributed to exhibitions. Earlier works included Portrait of Fyodor Chaliapine (1909). Worked as a make-up artist for local theaters (1911–1915), including dramatizations of Anna Karenina (1914) and War and Peace (1915). After the October Revolution contributed to Lenin's Plan of Monumental Propaganda (1918–1920), designing statues to Taras Shevchenko (1918 in Romni and 1925 in Poltava), Fighters of the Revolution (1922 in Lohovitsa, Poltava Region), and Artem (1924 in Artemovsk City). Member of ARMU. Late 1920s screenwriter and movie director, including Rain (1929), Natalka Poltavka (1936), and Gogorii Skovoroda (1972). Worked primarily on portraits of cultural and historical celebrities and genre scenes (1940–1950).

44. Artem's Monument Design for Svyatogorsk (one of the design sketches). 1926. Fiberglass. 55x25x31. NAMU



44. Модель пам'ятника Артему для Святогорська.
(варіант ескізу). 1926. Оргскло. 55x25x31. НХМУ

Artem's Monument Design for Svyatogorsk (one of the
design sketches). 1926. Fiberglass. 55x25x31. NAMU



Микола Касперович

1885, хутір Лапин Ріг Козелецького р-ну нині Чернігівської обл. – 1938, Київ.

Друг і учень М.Бойчука. Початкову художню освіту здобув у Москві. Закінчив Краківську академію мистецтв (1905–1909), де вчився у Ю.Панкевича. Продовжив освіту в Парижі, в школі-майстерні М.Бойчука (1909–1910). Брав участь на виставці Салону Незалежних (1910). Разом з М. Бойчуком мандрував по Італії (1910) і повернувся до Львова у 1911 році. Працював в Національному музеї над реставрацією ікон. З кінця 1911 року почав працювати в Києві та Чернігові як художник-реставратор. Викладав спеціальні дисципліни на курсах учителів рисунка та скульптури в Миргородському художньо-керамічному технікумі (до 1921 року). З 1921 року – професор Української державної академії мистецтв. Керував реставраційною майстернею Державного культурно – історичного заповідника "Всеукраїнське музейне містечко" в Києві (1927–1930). Виконував реставраційні роботи в Харківському художньо-історичному музеї (1928) та в київських музеях Російського та Західного і східного мистецтва (1935–1937). Реставрував Врубельівський іконостас Київської Кирилівської церкви (1935).

45. Голівка дівчинки. 1920-і роки. Фанера, темпера. 23x23. НХМУ

Mykola KASPEROVYCH (Nikolai KASPEROVICH)

1885, village of Lapin Rog, Kozelezki Region, (now Chernihiv Region) – 1938, Kyiv

Active in monumental and studio painting as well as conservation. Friend and student of Mykhailo Boichuk. Received his primary art education in Moscow. Attended Krakow Art Academy under Yu. Pankevich and received a silver medal (1905–1909). Member of the Ukrainian community in Paris (1909); with Boichuk delivered a lecture on the "Past and Present of Ukrainian Art." Invited to join the International Union of Artists and Writers (1910). Participated in the "Salon des Independants" (1910). With Boichuk visited Italy (1910). Worked as an icon conservationist at the National Museum in Lviv (1911). Worked in Kyiv and Chernigov as a painter and conservationist. Taught special courses for teachers of drawing and sculpture at the Mirgorod School of Art and Ceramics (until 1921). Professor at USAA (after 1921), also heading the conservation workshop at the State Cultural and Historic Preserve in Kyiv (1927–1930). Worked as a conservationist at the Kharkiv Historical Art Museum (1928) and at the Kyiv museums of Russian, Western, and Eastern art (1935–1937). Helped conserve the iconostasis of the Kyiv Kirillov Church (12th century), which had been restored in 1884–1885 by Mikhail Vrubel' (1935).

45. Girl's Portrait. 1920-s. Tempera on plywood. 23x23 NAMU



45. Голівка дівчинки. 1920-і роки. Фанера, темпера.
23x23. НХМУ

Girl's Portrait. 1920-s. Tempera on plywood. 23x23
NAMU

Володимир Климів

1887, Астрахань – 1975, Київ

Навчався в Київському художньому училищі (1909–1910) у Ф.Балавенського, вивчав скульптуру (1911–1914) в студіях у Б.Едуардса, Г. Залемана, Г. Голубкиної. Працював у станковій та монументальній скульптурі, декоративній пластиці. Викладав у Київській художньо-індустріальній профшколі (1924–1935), Київському художньому інституті (1931–1932, 1934–1941), Київському текстильному інституті (1934–1935), Київському художньо-ремісничому училищі (1947–1949).

46. Голова селянина. 1926. Бетон із вкрапленням бронзи. 45x36x31. Скс 112. НХМУ

Vladimir KLIMOV

1887, Astrakhan – 1975, Kyiv

Studio and monumental sculptor. Studied sculpture at KKhU under Fedor Balavensky (1909–1910), B. Edwards, Giugo Zaleman, and Anna Golubkina (1911–1914). Worked in various styles and media (1911–1917), reflected in works such as Renaissance and Portrait of a Girl. After 1917 responded to the Soviet government's call for didactic sculpture with works of Socialist content, including Peasant (1929) and Epitaphs to the Fallen Freedom Fighters (1927). 1920s onwards contributed to exhibitions. Member of AKhRU. Taught at the Kyiv Art and Industrial Union School (1924–1935), Moscow State Institute (1931–1932, 1934–1941), Kyiv Textile Institute (1934–1935), and Kyiv Art Vocational School (1947–1949).

46. Peasant's Head. 1926. Concrete with bronze inclusions. 45x36x31. NAMU



46. Голова селянина. 1926. Бетон із вкращенням
бронзи. 45х36х31. НХМУ

Peasant's Head. 1926. Concrete with bronze
inclusions. 45x36x31. NAMU



Федір Кричевський

1879, Лебедин нині Сумської області – 1947, Ірпін' Київської області

Живописець, педагог, один із засновників Української державної академії мистецтв (Київ, 1917 рік). Навчався в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури (1896–1901), пізніше – в Петербурзькій академії мистецтв (1907–1910) у Франца Рубо. Закінчивши академію, здійснив пенсійну поїздку по Європі (Париж, Мюнхен, Відень, Берлін, Рим). С 1897 року брав участь у виставках. В 1928 році успішно виступив на Венеційській Бієнале (картина "Сім'я"). В 1930-і роки був професором Київського та Харківського художніх інститутів. Засновник АХЧУ (Асоціація художників Червоної України).

"Матісс – ось живописець! Проте – тільки килим та й годі. Будуйте форму геометрично, кубічно, розбивайте на площини й грані. Фотографій мені не робіть".

47. Портрет Наталії Павлівни Кричевської – дружини художника. 1926. Полотно, олія. 145x126. Жс-1574. НХМУ

З триптиху "Життя", 1927

48. Любов. Ліва частина триптиху. Полотно, темпера. 177x85. Жс-911. НХМУ
49. Сім'я. Центральна частина триптиху. Полотно, темпера. 148,5x133,5. Жс-912. НХМУ

Fedir (Fedor) KRYCHEVSKY

1879, Lebedin City (now Sumskaiia Region) – 1947, Irpen', Kyiv Region

Attended MIPSА (1896–1901), and SPAA under Frants Rubo (1907–1910). Travelled in Europe (Paris, Munich, Vienna, Berlin, and Rome). 1897 onwards participated in exhibitions. With Ivan Miasoedov and Vsevolod Maksymovych member of nudist and body-building group in Poltava. Co-founder of, and professor at, USAA in Kyiv in 1917. Contributed to the 1928 Venice Biennale. Professor at Kyiv and Kharkiv Art Institutes (1930s). Member of AKhChU.

47. Portrait of Nataliya P. Krichevskia (the artist's wife). 1926. Oil on canvas. 145x126. NAMU
48. Love. Left part of the triptych. 1927. Tempera on canvas. 177x85. NAMU
49. Family. Central part of the triptych. 1927. Tempera on canvas. 148.5x133.5. NAMU



47. Портрет Наталії Павлівни Кричевської – дружини художника. 1926. Полотно, олія. 145х126. НХМУ

Portrait of Nataliya P. Krichavska (the artist's wife).
1926. Oil on canvas. 145x126. NAMU

48. Любов. Ліва частина триптиху. 1927
Полотно, темпера. 177x85. НХМУ

Love. Left part of the triptych. 1927
Tempera on canvas. 177x85. NAMU





49. Сім'я: Центральна частина триптиху. 1927
Полотно, темпера. 148,5x133,5. НХМУ
Family. Central part of the triptych. 1927
Tempera on canvas. 148.5x133.5. NAMU



Ель (Лазар) Лисицький

1890, станція Починок колишньої Смоленської губернії – 1941, Москва

Архітектор, графік, художник театру, конструктивіст. Виріс у Вітебську, закінчив гімназію у м. Смоленську. Почав займатися живописом у Ієгуді Пена – першого вчителя Марка Шагала. У 1909–1914 роках вчився на архітектурному факультеті Вищої політехнічної школи в Дармштадті у Юзифа Ольбриха; 1915–1916 – в Ризькому політехнічному інституті, евакуйованому до Москви. 1918 жив у Києві, брав участь у діяльності єврейської Культурліги, спілкувався з Олександром Екстер, Олександром Богомазовим, Ніною Генке, ілюстрував єврейські та українські казки. За запрошенням Марка Шагала викладав у Вітебському художньому інституті, де входив до групи УНОВИС (Стверджувальники нового мистецтва), яка згуртувалася навколо Казимира Малевича (1919–1920). В 1921–1923 роках працював у Німеччині, де разом з Іллею Еренбургом заснував тримовний журнал "Вещь" (1922), типографіка якого прозвучала наочним маніфестом конструктивізму. В 1924–1925 роках, лікуючись у Швейцарії, виконав велику серію рекламних робіт для фірми "Пелікан", вперше широко застосовуючи фотографію; разом з М.Стамом заснував журнал "ABC". З 1916 року брав участь у виставках. З 1921 року – член Інституту художньої культури (ІНХУК). З 1925 року жив у Москві, викладав у ВХУТЕМАСі-ВХУТЕІНі. Оформлював павільйони міжнародних виставок: 1925 – Дрезден, 1927 – Ганновер. Головний художник радянських павільйонів на міжнародних виставках: 1928 – Кельн, 1929 – Штутгарт, 1930 – Дрезден, Лейпциг.

"Ми зробили картину світом, що пливе у просторі, ми винесли її та глядача за межі землі."

50. Композиція. 1919. Полотно, олія, аплікація. 58 x 71. Жс-538. НХМУ

El LISSITZKY (Lazar Lisitsky)

1890, Polshchinok, near Smolensk – 1941, Moscow

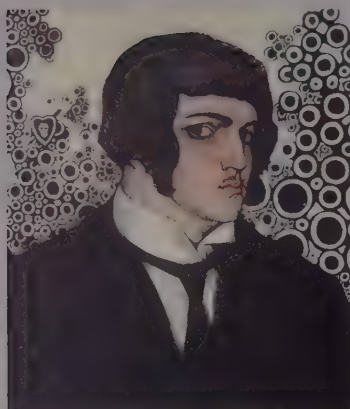
Studied at the Technische Hochschule in Darmstadt and traveled in France and Italy (1909–1914). Returned to Russia (1914) and worked as an architectural draftsman. Designed cover for Konstantin Bol'shakov's book of poetry, *Solntse na izlete* [Spent Sun] (1916). Exhibited with World of Art in Petrograd (1917) and thereafter at many exhibitions in the Soviet Russia and abroad. Member of the IZO NKP (1918). Professor at Vitebsk Popular Art Institute (1919). Close contact with Kazimir Malevich and then Ilia Chashnik, Vera Ermolaeva, Lazar' Khidekel, and Nikolai Suetin. Developed the idea of the Proun (Project for the Affirmation of the New). Member of Unovis. Member of Inkhuk in Moscow (1920). Professor at Vkhutemas (1920–1922). With Ilia Ehrenburg, edited journal *Veshch'/Gegenstand/Objet* in Berlin (1922). Worked on typographical and architectural design. Published *Pro dva kvadrata* [About Two Squares]. Built the Proun Room for the "Grosse Berliner Kunstausstellung" of 1923. Published folio of six Proun lithographs and album of figures for Victory over the Sun and designed the Berlin edition of Vladimir Maiakovsky's *Dlia golosa* [For the Voice] (1923). 1925 onwards active primarily as an exhibition and typographical designer, inventing new concepts for exhibition rooms such as the *Abstrakte Kabinet* in Hannover (1927–1928). Joined the October group (1928). Published treatise on modern architecture, *Russland: Architektur fur eine Weltrevolution* (1930). Worked for the propaganda magazine *USSR in Construction* (1930s).

50. Composition. 1919. Oil on canvas, applique. 58x71 NAMU



50. Композиція: 1919. Полотно, олія, апплікація.
58x71. НХМУ

Composition. 1919. Oil on canvas, applique. 58x71
NAMU



Всеволод Максимович

1894, Полтава – 1914, Москва.

Живописець напряму Сецесії. Навчався у Г. М'ясоєдова в Полтаві, з 1912 – в Москві. Учасник відомого гуртка атлетів-нудистів, до якого входили художники Іван М'ясоєдов і Федір Кричевський (Полтава). Захоплювався живописом М.Врубеля та графікою О.Бердслея. Писав великого розміру картини, використовуючи декоративні елементи античного та асирійського мистецтва, а також мотиви полтавської народної орнаментики. Був пов'язаний з футуристами: Михайлом Ларіоновим, з котрим знімався у фільмі "Драма в кабаре футуристів", Давидом Бурлюком, Велимиром Хлебніковим, Борисом Пастернаком, Марією Синяковою. Деякі елементи футуризму помітні в панно "Аргонавти". Покінчив життя самогубством.

51. Маскарад. 1913. Полотно, олія. 205x303 Ж-0174. НХМУ
52. Поцілунок. 1913. Полотно, олія. 100x100. Ж-0171. НХМУ
53. Автопортрет. 1913. Полотно, олія. 142x105. Ж-0165. НХМУ
54. Аргонавти. 1913. Полотно, олія. 210x335. Ж-0175. НХМУ
55. Бенкет. 1913. Полотно, олія. 210x350. Ж-0177. НХМУ
56. Оголені. 1914. Полотно, олія. 243x101. Ж-0172. НХМУ

Vsevolod MAKSYMOVYCH

1894, Poltava – 1914, Moscow

Supporter of the Secession style of art. Influenced by Aubrey Beardsley and Mikhail Vrubel'. Studied in Poltava under Grigorii Miasoedov and then in Moscow (1912). With Fedir Krychevsky and Ivan Miasoedov member of a nudist and body-building group in Poltava. Painted large decorative panels drawing on many iconographic sources – Classical, Assyrian, Poltava folk art. Close to Natalia Goncharova and Mikhail Larionov (with whom he was filmed in Drama in the Futurists' Cabaret No. 13). Also in contact with David Burliuk, Velemir Khlebnikov, Boris Pasternak, Maria Syniakova. Committed suicide after drug overdose.

51. Masquerade. 1913. Oil on canvas. 205x303. NAMU
52. A Kiss. 1913. Oil on canvas. 100x100. NAMU.
53. Self-portrait. 1913. Oil on canvas. 142x105. NAMU
54. Argonauts. 1913. Oil on canvas. 210x335. NAMU
55. Banquet. 1913. Oil on canvas. 210x350. NAMU.
56. The Nude. 1914. Oil on canvas. 243x10. NAMU



52. Поцілунок. 1913. Полотно, олія. 100x100
НХМУ

A Kiss. 1913. Oil on canvas. 100x100
NAMU

53. Автопортрет. 1913. Полотно, олія. 142x105
НХМУ

Self-portrait. 1913. Oil on canvas. 142x105
NAMU



54. Аргонавти. 1913. Полотно, олія. 210х335
НХМУ

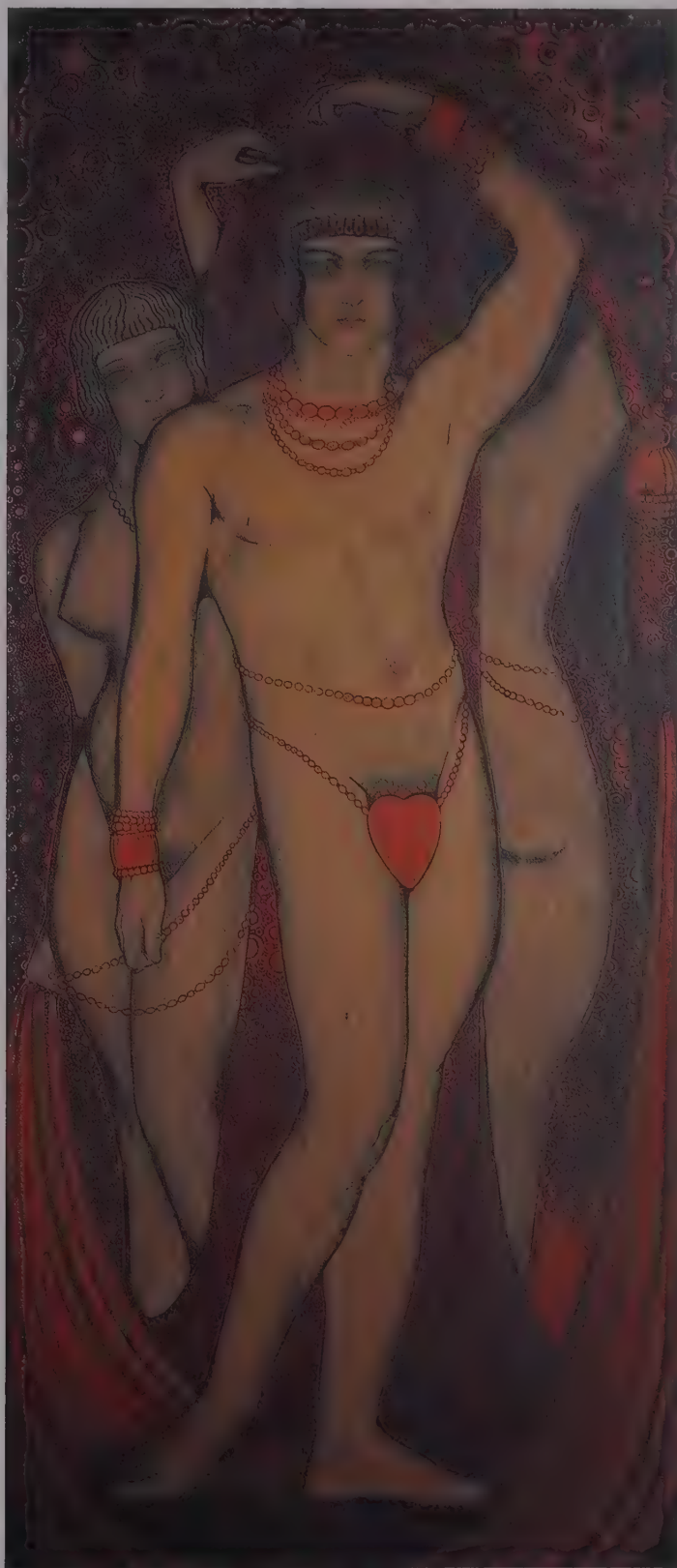
Argonauts. 1913. Oil on canvas. 210x335
NAMU





56. Оголені. 1914. Полотно, олія. 243х101
НХМУ

The Nude. 1914. Oil on canvas. 243х101
NAMU

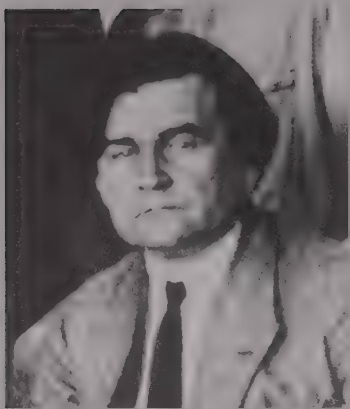


51. Маскарад. 1913. Полотно, олія.
205х303. НХМУ

Masquerade. 1913. Oil on canvas.
205х303. NAMU

55. Бенкет. 1913. Полотно, олія. 210х350
НХМУ

Banquet. 1913. Oil on canvas. 210х350
NAMU



Казимир Малевич

1879, Київ – 1935, Ленінград, нині С.-Петербург

Один з найвидатніших представників новітніх напрямків мистецтва 20 століття: кубо-футуризму, неопримітивізму, основоположник супрематизму. Навчався в Художній школі в Києві (1895 – 1896), в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури (1904) та в студії Федора Рерберга (1906). В 1915–1916 роках співпрацював з народними майстрами села Вербівка в Україні. З початку 1928 по 1930 рік був професором Київського художнього інституту. Друкував теоретичні статті з проблем сучасного мистецтва в журналі "Нова генерація" (Харків) та альманасі "Авангард" (Київ). Співпрацював як дизайнер з українськими видавництвами.

"Крізь мене проходить та сила, та загальна гармонія творчих законів, котра керує всім". (Лист до М.Матюшина від 4. 04. 1916.)

57. Супрематична композиція. 1910-і роки. Папір, акварель, туш. 33,5x 28.
Пархомівський історико-художній музей
58. Супрематична композиція. 1920-і роки. Полотно, казеїново-олійна темпера. 90 x 64,5.
Приватна збірка, Київ
59. Ескіз розпису конференц-залу Всеукраїнської академії наук у Києві. 1930. Папір, пастель, гуаш, графітний олівець. 44 x 31.
(На звороті – три супрематичних композицій).
Грс-8820. НХМУ

Kazimir MALEVICH

1879, near Kyiv – 1935, Leningrad

Entered MIPSA (1903). With Aleksei Kruchenykh and Mikhail Matiushin participated in Futurist conference in Uusikirkko, Finland. Designed sets and costumes for the transrational opera Victory over the Sun in St. Petersburg (1913). Illustrated avant-garde books by Velimir Khlebnikov, Kruchenykh, and other poets. Contributed to many exhibitions, including the "Jack of Diamonds," "Union of Youth," "Donkey's Tail," "Target," "Tramway V," "0.10" (first showing of Suprematist works), and "Store" (1911–1917). Promoted his theory of Suprematism (1915). Member of IZO NKP (1918). While at Vitebsk Popular Art Institute, co-organized Unovis, and attracted many young artists including Ilia Chashnik, Vera Ermolaeva, El Lissitzky, and Nikolai Suetin. Coorganized Ginkhuk in Petrograd (1922). During the 1920s wrote essays on art and architecture and constructed Suprematist architectural models known arkhitektomy, planity, and zemlianiy. Visited Warsaw and Berlin with a one-man exhibition and established contact with the Bauhaus (1927). Returned to a figurative kind of painting (late 1920s)

57. A Composition in Suprematism. 1910-s. Watercolors on paper, ink. 33.5x28. Parkhomivsky History and Art Museum
58. A Composition in Suprematism. 1920-s. Canvas, casein-oil tempera, 90x64.5. Private collection. Kyiv
59. Sketch of Interior design for All-Ukrainian Academy of Sciences in Kiev. 1930. (On the reverse side-three suprematism compositions). Paper, pastel, gouache, graphite pencil. 44x31. NAMU



57. Супрематична композиція. 1910-і роки. Папір, акварель, туш.
33,5x28. Пархомівський історико-художній музей

A Composition in Suprematism. 1910-s. Watercolors on paper, ink.
33.5x28. Parkhomivsky History and Art Museum

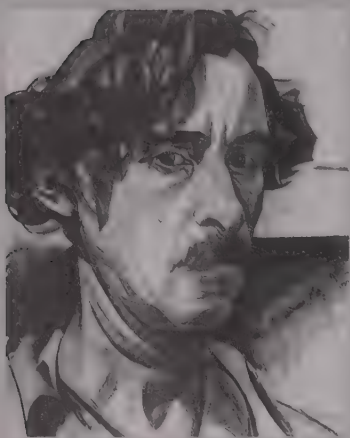
58. Супрематична композиція. 1920-і роки.
Полотно, казеїново-олійна темпера. 90x64,5
Приватна збірка, Київ

A Composition in Suprematism. 1920-s. Canvas,
casein-oil tempera, 90x64.5. Private collection. Kyiv



59. Ескіз розпису конференц-залу
Всеукраїнської академії наук у Києві. 1930
(На звороті – три супрематичних
композиції). Папір, пастель, гуаш,
графітний олівець. 44х31. НХМУ
- Sketch of Interior design for All-Ukrainian
Academy of Sciences in Kiev. 1930
(On the reverse side – three suprematism
compositions). Paper, pastel, gouache,
graphite pencil. 44x31. NAMU





Абрам Маневич

1881, Мстиславль, Білорусія – 1942, Нью-Йорк

Навчався в Київському художньому училищі (1901 – 1905) одночасно з О.Богомазовим, О.Екстер, О.Архипенком, А.Лентуловим та в Мюнхенській академії мистецтв (1905–1907).

Персональні виставки: Міський музей, Київ, 1909, галерея Дюран Рюеля, Париж, 1913, Петроград, 1915, Москва, 1916. В 1917 році в Києві стає одним з професорів-фундаторів Української державної академії мистецтва (разом з М.Бурачеком керував майстернею пейзажного живопису). З 1920 року жив у США. В 1935 році познайомився з Альбертом Ейнштейном, котрий став прихильником його мистецтва. Незадовго до смерті художника, в записці, адресованій йому, А.Ейнштейн написав: "Ми з Вами обидва служимо зіркам. Ви – як художник, я – як учений".

"Кожна картина – це живописна задача, котру мені вдалося розв'язати"

"Я відмовляюся визнавати реальністю те, що відкрите зору, реальність – це така ознака, до якої можна докопатися тільки розумом".

60. Весна на Куренівці. 1913. Полотно, олія. 100x110. Ж-1327. НХМУ

Abram MANEVYCH (MANEVICH)

1881, Mstislavl', Ukraine (now Belarus) – 1942, New York City

Attended KKhU (1901–1905). Contact with Alexander Archipenko, Oleksandr Bohomazov, Alexandra Exter, Aristarkh Lentulov, and other members of the nascent avant-garde. Attended Akademie der Kunst, Munich (1905–1907). Visited Paris (1913). Musee de Luxembourg acquired one of his paintings. Lived in Moscow (1917). Professor at the USAA, Kyiv (1917–1919). One-man exhibitions in Kyiv, Moscow, Paris, Munich, Vienna, Petrograd, and other cities (1917–1919). Emigrated after the death of his son (1921) and settled in New York City (1922). Albert Einstein responded to his painting with "We both serve the stars, you as an artist, I-as a scientist" (1935). After emigrating, worked primarily as a landscapist.

60. Spring in Kurenivka (an area in Kiev). 1913. Oil on canvas. 100x100. NAMU



60. Весна на Куренівці. 1913. Полотно, олія. 100x110
НХМУ

Spring in Kurenivka (an area in Kiev). 1913
Oil on canvas. 100x100. NAMU

Вадим Меллер

1884, Петербург – 1962, Київ

Художник театру. Відвідував Київське художнє училище (1903–1905). Закінчив юридичний факультет Київського університету (1908), Мюнхенську академію мистецтв (1912), був близький до групи "Голубий вершник", спілкувався з Василем Кандинським. Брав участь на виставках "Салону незалежних" (1913) та "Весняного салону" (1914), Париж. У Києві працював у Майстерні декоративного мистецтва Олександри Екстер (1918–1920). В 1922–1934 роках – головний художник театру "Березіль" в Києві та Харкові (режисер – Лесь Курбас). Член АРМУ. В подальшому був виконуючим обов'язки директора Інституту Академії архітектури УРСР (1946–1948), головним художником Київського театру музичної комедії (1948–1953) та головним художником Київського академічного театру ім. Івана Франка (1953–1959). Працював також в галузі станкового і монументального живопису, книжкової графіки.

"Заміна фізичного психічним, заміна речі знаком, символом, умовним образом."

61. Композиція. 1917 – 1918. Полотно, олія. 74 x 60. ЖС-2390. НХМУ
62. Маска. Музика Ф. Шопена. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919. Картон, акварель. 59,5 x 43. Інв. 4517. ДМТМКУ
63. Ассірієць. Музика С. Прокоф'єва. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919. Папір, акварель, гуаш. 51 x 3. Інв. 6652. ДМТМКУ
64. Ассірійські танці. Музика С. Прокоф'єва. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919 – 1920. Папір, акварель, гуаш. 59,5 x 43. Інв. 6653. ДМТМКУ
65. Монах. Ескіз костюму до п'єси "Мазепа" Ю. Словацького. 1920. Папір, гуаш. 47 x 32. Інв. 1076. ДМТМКУ
66. Ассірійські танці. Музика С. Прокоф'єва. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919. Приватна збірка, Київ
67. Блакитна танцівниця. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919–1920. Папір на картоні, гуаш, акварель. 54 x 50. Приватна збірка, Київ



Vadym (Vadim) MELLER

1884, St. Petersburg – 1962, Kyiv

Attended various schools in Erevan, Tiflis, and Kyiv (1892–1903). Studied law at Kyiv University (1903–1908). Attended KKhU (1905–1908). Published caricatures in the newspaper *Kievskaya mysl'* (Kyiv Thought) (1907). Studied at the Akademie der Kunst, Munich (1908–1912). Studied and exhibited in Paris (1912–1914). Returned to Kyiv and then moved to Moscow (1917). After a short residence in Odesa, moved back to Kyiv, working in Alexandra Exter's Workshop of Art and Design (1918–1919). Contributed designs to the anniversary celebrations of the Revolution. Collaborated with Bronislava Nijinska, producing costume designs for her ballets such as *Mephisto*, *Valse* and *Fear*. Designer for the Shevchenko Theater, Kyiv (1921–1923), the Berezil' Theater in Kyiv (after 1922), including productions of Jimmy Higgins (1922) and *Destruction of the Squadron* (1933), and for movies (1924–1925). Represented at the "Exposition Internationale des Arts Decoratifs," Paris (1925). Moved to Kharkiv with the Berezil' Theater (1925–1926). Book illustrator (mid-1920s). Chief designer for the Kyiv Theater of Musical Comedy (1948) and the Franko Theater, Kyiv (1953–1959).

61. Composition. 1917 - 1918. Oil on canvas. 74x60. NAMU
62. Mask. Music by F. Chopin. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio (Kiev). 1919. Paper, watercolor, gouache. 59.5x43. STMU
63. An Assyrian. Music by S. Prokofiev Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio Kyiv. 1919. Paper, watercolor, gouache. 51x30. STMU
64. Assyrian Dancing. Music by S. Prokofiev. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio Kyiv. 1919 - 1920. Paper, watercolor, gouache. 59.5x43. STMU.
65. A Monk. Costume Sketch for "Mazepa" (a play by Y. Slovatski). 1920. Paper, gouache. 47x32. STMU
66. Assyrian Dancing. Music by S. Prokofiev. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio Kyiv. 1919 Paper, gouache. 60x28. Private collection. Kyiv
67. A Dancer in Blue. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio (Kiev). 1919-1920. Paper on cardboard, water color, gouache. 54x50. Private collection. Kyiv

63. Ассірієць. Музика С. Прокоф'єва.
Ескіз костюму для балетної
студії Б. Ніжинської (Київ). 1919.
Папір, акварель, гуаш. 51х30
ДМТМКУ

An Assyrian. Music by S. Prokofiev.
Costume Sketch for B. Nizhinska's
Ballet Studio Kyiv. 1919
Paper, watercolor, gouache. 51x30
STMU



61. Композиція. 1917 – 1918. Полотно, олія. 74х60
НХМУ

Composition. 1917 – 1918. Oil on canvas. 74x60
NAMU



62. Маска. Музика Ф. Шопена. Ескіз костюму для балетної студії Б. Ніжинської (Київ). 1919. Картон, акварель. 59,5х43. ДМТМТКУ
- Mask. Music by F. Chopin. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio (Kiev). 1919. Paper, watercolor, gouache. 59.5x43. STMU



64. Ассірійські танці. Музика С.Прокоф'єва.
Ескіз костюму для балетної студії Б.Ніжинської (Київ).
1919 – 1920. Папір, акварель, гуаш. 59,5х43. ДМТМКУ

Assyrian Dancing. Music by S. Prokofiev. Costume Sketch
for B. Nizhinska's Ballet Studio Kyiv. 1919 – 1920
Paper, watercolor, gouache. 59.5x43. STMU



65. Монах. Ескіз костюму до п'єси "Мазепа"
 Ю. Словацького. 1920. Папір, гуаш. 47х32. ДМТМКУ
 A Monk. Costume Sketch for "Mazepa" (a play by
 Y. Slovatski). 1920. Paper, gouache. 47x32. STMU.



67. Блакитна танцівниця. Ескіз костюму для балетної студії Б.Ніжинської (Київ). 1919 – 1920. Папір на картоні, гуаш, акварель. 54х50. Приватна збірка, Київ

A Dancer in Blue. Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet Studio (Kiev). 1919–1920. Paper on cardboard, water color, gouache. 54x50. Private collection. Kyiv



66. Ассірійські танці. Музика
С.Прокоф'єва. Ескіз костюму для
балетної студії Б.Ніжинської. (Київ).
1919. Картон, гуаш. 60х28
Приватна збірка, Київ

Assyrian Dancing. Music by S. Prokofiev.
Costume Sketch for B. Nizhinska's Ballet
Studio Kyiv. 1919 Paper, gouache.
60x28. Private collection. Kyiv



Олекса Новаківський

1872, с.Слободо-Ободівка Ольгопільського повіту Кам'янець-Подільської губ. – 1935, Львів

Живописець, графік і педагог. Навчався в майстерні художника Ф. Клименка (Одеса, 1888 –1892), відвідував виставки Товариства південно-руських художників, вечорами слухав лекції в університеті. Навчався в Краківській художній школі, перейменованій в 1900 році в Академію мистецтв (1892–1902) у В. Лушкевича, Ю.Унежинського, Л. Вичулківського, С.Виспянського, Я. Мальчевського. В 1900 році закінчив Академію з золотою медаллю, але залишився в Академії ще на два роки в пейзажному класі Я. Станіславського. З 1900 року брав участь у виставках. Живучи в Кракові, багато часу проводив серед героїв своїх творів, селян села Могила неподалік Кракова. На творче становлення Новаківського великий вплив мало коло української інтелігенції, яке гуртувалося навкруг письменника Богдана Лепкого, в домі котрого бували В.Стефаник, К.Студинський, К.Трильовський, М. Жук, М. Бойчук. В 1913 році Новаківський переїздить до Львова на запрошення Митрополита Андрея Шептицького. Елементи Заходу і Сходу, визначальні для культури Львова, були близькими й самому художнику, реалізовувалися й у його творчості в символічні та алегоричні образи, в рішення яких визначальним були монументальне начало, динамічна лінія, експресія кольору.

В 1923 році художник відкрив у своїй майстерні студію, названу пізніше "школою Новаківського", що стала його найважливішою громадською справою.

"У народному мистецтві України маємо впливи Персії й Індії. Перегукується воно й з Єгиптом (бранзолетки, металеві нашийники і т.п.). Воно багате на колорит і форму. Отже, етнографія в мистецтві дуже потрібна, лиш не надмірно. Поет, захоплений лише етнографією, не дав би поеми, хіба етнографічну студію".

68. Автопортрет. 1934. Папір, наклеєний на картон, вугіль. Приватна збірка, Львів
69. Мати милосердя. Ескіз. 1934. Картон, олія. 96 x 67. Приватна збірка, Львів
70. Леда. 1924. Фанера, олія. 89x114. Фонд О.Новаківського, Львів



Oleksa (Aleksi) NOVAKIVSKY

1872, Svoboda-Obodovka, Olgapolski Uzd, Kamenez-Podolsk Region – 1935, Lviv

Painter, graphic artist, and teacher. Attended Fedir Klimenko's studio in Odesa; saw exhibitions of the Southern Russian Association of Artists; audited classes at the University (1888–1892). Attended the Crakow School of Art (in 1900 renamed Academy of Fine Arts) under V. Lushkevich, Ya Malchevsky, Yu. Unizhinsky, L. Vycholkovsky, and Stanislaw Wyspianski, and (1892–1902). Graduated with a gold medal in 1900, but stayed on for two more years to study landscape under Yan Stanislavsky. 1900 onwards participated in exhibitions. Living in Krakow, dedicated much time to observing the peasants of Mogila Village. Much influenced by Ukrainian intellectuals and artists, especially writer Bogdan Leghki and artists Mikhail Boichuk and Mikhail Zhuk. Fascinated by its integration of Western and Eastern cultures, moved to Lviv at the invitation of Metropolitan Andrei Sheptitsky (1913). Opened a studio later known as the Novakivsky School (1923).

68. Self-portrait. 1934. Paper pasted on cardboard, charcoal. 89x58. Private collection. Lviv.
69. Mother of Mercy. Sketch. 1934 Cardboard, oil. 96x67 Private collection. Lviv
70. Leda. 1924. Plywood, oil. 89x114. Private collection. Lviv



70. Леда. 1924. Фанера, олія. 89х114
Приватна збірка, Львів

Leda. 1924. Plywood, oil. 89x114
Private collection. Lviv

68. Автопортрет. 1934. Папір, наклеєний на картон,
вугіль. 89х58. Приватна збірка, Львів

Self-portrait. 1934. Paper pasted on cardboard,
charcoal. 89x58. Private collection. Lviv



69. Мати милосердя. Ескіз. 1934. Картон, олія. 96х67.
Приватна збірка, Львів

Mother of Mercy. Sketch. 1934 Cardboard, oil. 96x67
Private collection. Lviv



Оксана Павленко

1895, с.Валява, нині Черкаської обл. – 1991, Москва

Майстер монументального й станкового живопису, художньої кераміки, рисунку.

Вчилася в Київському художньому училищі у Фотія Красицького (1914–1917), Українській державній академії мистецтв у майстерні живопису Федора Кричевського (1917–1918), майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1918–1922). З 1921 року брала участь в академічних, республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках.

Член АРМУ з 1925 року. Викладала в Межигірській художньо-керамічній профшколі (1922 – 1923), згодом мистецько-керамічному технікумі (1923–1928), реорганізованому в 1928 році в художньо-керамічний інститут (1928–1929); ВХУТЕІНі та Інституті силікатів у Москві (1929 – 1931), Московському поліграфічному інституті (1931–1933). Вела заняття з фрескового живопису в Московському вищому художньо-промисловому училищі (1950–1951).

Брала участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм (1919), в художньо-монументальному оформленні Київського оперного театру до Першого всеукраїнського з'їзду волвиконкомів (1919), театру у Харкові до 5-го Всеукраїнського з'їзду Рад (1921), в розписах харківського Червонозаводського театру (1933–1935), (фреска "Фізкультура і спорт в СРСР"), в роботі над ескізами оформлення Палацу уряду в м. Фрунзе (разом з Белою Уїтцем в 1936–1938 рр., у розписах на ВДНГ СРСР (1938–1940, 1951–1954). Разом з Белою Уїтцем керувала експериментальною майстернею фрески на будівництві Палацу Рад у Москві (1940–1949).

...Якби в людину не було закладено здатності до удосконалення, надії на краще – краще в ній самій, то який був би сенс в існуванні людини? Подумайте, навіть було б тоді народжуватися людині, а людству існувати?

За себе поручуся: без мистецтва я й дня прожити б не змогла... Працювати щодня, щогодини. Працювати, як чорний віл, тоді, може, і вийде щось. Не інакше...

71. Дівчина з яблуками. 1920. Фанера, левкас, темпера, графітний олівець. 32,5 x 23, 4. Грс-8264. НХМУ



Oxana Pavlenko

1895, Valyava village, Ukraine – 1991, Moscow

She was a great master of monumental and easel painting, art ceramics and drawing. Fotiy Krasitsky taught her at Kyiv Arts College (1914–1917). Her next teacher at Ukrainian State Arts Academy (1917–1918) was Fedor Krichivsky. Then she studied at Mykhaylo Boychuk's monumental art studio (1918–1922). She was a member of ARMU since 1925. She taught at Mezhygirsky Arts and Ceramics Institute (1922–1929) and in VHUTEIN. She was one of the artists who made frescos in Kyiv Lutsk Red Army barracks and in Chervonozavodsky Theater building in Kharkiv (1933–1935). Together with Bella Witz, she managed and directed the experimental frescos studio that performed artwork for Soviets Palace building in Moscow during the construction project (1940–1949).

71. A Girl with Apples. 1920. Plywood, prime coating, tempera, graphite pencil. 32.5x23.4. NAMU



71. Дівчина з яблуками. 1920. Фанера, левкас, темпера, графітний олівець. 32,5х23,4. НХМУ
A Girl with Apples. 1920. Plywood, prime coating, tempera, graphite pencil. 32.5x23.4. NAMU

Іван Падалка

1894, с. Жорнокльови нині Черкаської області – 1937, Київ

Навчався в художньо-промисловій школі імені М.В.Гоголя в Миргороді (1910–1912), Київському художньому училищі у Івана Селезньова (1913–1917), Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1917–1920). З 1917 року – учасник міських, республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок. Член АРМУ. Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві – автор композиції "Повернення з поля" (1919), Червонозаводського театру в Харкові – фреска "Відпочинок" (1933–1935). Працював також у станковому живописі, графіці, кераміці, створював картони для тематичних килимів. Викладав у Миргородському художньо-керамічному технікумі ім. М.В.Гоголя (1920–1921), Межигірському мистецько-керамічному технікумі (1922–1925), Харківському (1925–1934) та Київському (1934–1936) художніх інститутах.

"Колись давно, коли я тільки починав серйозно вчитись образотворчого мистецтва, в моїй уяві носилися чудові образи площин, заповнені такими прекрасними картинами, як той килим, що ним моя мати накривала стола на різдвяні та великодні свята... Коли я вперше познайомився з професором Бойчуком і його роботою, то мене осяяла щаслива думка, що Бойчук і є той майстер, який навчить мене робити картини прекрасні, як материні килими... Я гадаю, що все, що розумно зроблено, стане зрозумілим неупередженим масам... Моя гравюра "Яблучко" подобається робітникам, що відвідують артемівський музей..."

"В художній школі я подружилася з Іваном Падалкою. Він був старший від мене на курс і дуже сприяв мені. Лагідний такий, чемний. Довірливий як дитина, і наївний. Іван був з козаків. Жив Іван у скруті і коли за день з'їдав миску борщу, то й добре. Але який це був "кладезь" народної мудрості! Він буквально був начинений прислів'ями, приказками – так і сипав ними, наче з рукава! Гумор у нього був рідкісний, завжди він пародії складав, куплети – передражнявав когось. Іван теж був гарний з себе: довге золоте волосся, а за вухами – голубий сон, квітка така. І на сандаліях – теж голубий сон. В такому вигляді він походжав по вулицях, обурюючи київських обивателів". (Оксана Павленко).

72. Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. 33,5x45. Жс-634. НХМУ



Ivan Padalka

1894, Zhornoklyovy village, Ukraine – 1937, Kyiv

He attended Gogol Art and Craft School in Myrgorod, Ukraine (1910–1912), Kyiv Arts College (1913–1917), Ukrainian Arts Academy (Mykola Boychuk's monumental art studio, 1917–1920). He was a member of ARMU. He was one of the artists who made frescos in Kyiv Luts Red Army barracks and in Chervonozavodsky Theater building in Kharkiv (1933–1935). He taught in Gogol Art and Craft School in Myrgorod (1920–1921), Mezhygirsky Arts and Ceramics Institute (1922–1925), Kharkiv (1925–1934) and Kyiv Art Institutes (1934 – 1936)

72. Photographer in a Countryside. 1927 Paper, tempera. 33.5x45. NAMU



72. Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. 33,5х45
НХМУ

Photographer in a Countryside. 1927 Paper, tempera
33.5x45. NAMU

Віктор Пальмов

1888, Самара, Росія – 1929, Київ

Живописець і педагог. Навчався в Пензенській художній школі (1907–1910) та Московському училищі живопису, скульптури і архітектури у Костянтина Коровіна (1911–1914). З 1913 року брав участь на виставках. В 1918–1920-х роках разом з Давидом Бурлюком та виставкою своїх творів здійснив переїзд через Сибір на Дальній Схід. Працював у Нікольск – Уссурійську та Владивостоку. 1920 році разом з Д.Бурлюком організував виставку своїх творів у Японії. В 1921 році повернувся до Росії. В 1922–1925 роках жив у Москві, працював у галузі дизайну. З 1925 році переїздить до Києва. Професор живопису Київського художнього інституту (1925–1929). В 1925–1927 роках – член АРМУ, 1928 – організатор ОСМУ. Автор ряду статей з проблем теорії новітнього живопису, надрукованих в журналі "Нова генерація". Працював також в галузі графіки.

"Нове малярство... знайде своє застосування в кольорі, в кольорописанні, в реалізмі кольорів, що збуджують своєю грою волю працюючих до бадьорого устремління. Вивчення кольору дасть нові шляхи мистецтву, ті нові шляхи, які відкинуть старе малярство і замінять його кольорописом. Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах."

73. Кузня. (Коваль). 1923. Фанера, олія. 70 x 96. Жс-462. НХМУ
74. Побачення. (L'amur) 1926. Фанера, олія. 87 x 71. Ж с-1703. НХМУ
75. За владу Рад. 1927. Полотно, олія. 177 x 142. Жс-1701. НХМУ
76. Село. Об'їжджають коня. 1927. Полотно, олія. 48 x 61. Жс-540. НХМУ
77. Жінка. 1927. Полотно, олія. 64 x 55,5 Жс-1697. НХМУ
78. Рибалка. 1928. Полотно, олія. 67 x 46. Жс-1696. НХМУ
79. 1 травня. 1929. Полотно, олія. 161 x 161. Жс-229. НХМУ
80. Дачник. 1920. Полотно, олія. 53 x 41. Жс-465. НХМУ.
81. Груповий портрет (М. Чужак, С.Третяков, М.Асєєв). 1920 – 1921. 72 x 146,5. Полотно, олія. Жс-1932. НХМУ



Viktor PALMOV

1888, Samara – 1929, Kyiv

Graduated from the Penza Art Institute (1910). Studied at MIPSA under Konstantin Korovin (1911–1914). Traveled to Siberia and the Far East with David Burliuk (1918–1919). Lived in Japan (1920–1922) and with Burliuk organized a joint exhibition in Tokyo, Osaka, Kyoto, Yokishama, and Oshima. Lived in Moscow (1922–1925); close to Lef. Moved to Ukraine (1925). Professor at KKhU (1925–1929). Member of ARMU. Co-founder of OSMU (1928). Collaborated with the journal Nova generatsiia [New Generation], which published his manifestoes. Represented at the "Venice Biennale" (1930).

73. Smithy (A Smith). 1923. Plywood, oil. 70x96. NAMU.
74. Rendezvous (L'Amour). 1926. Plywood, oil. 87x71 NAMU
75. For the Soviet Power. 1927. Oil on canvas. 177x142 NAMU
76. Countryside. Horse-training. 1927. Oil on canvas. 48x61. NAMU
77. Woman. 1927. Oil on canvas. 64x55.5. NAMU
78. Fishing. 1928. Oil on canvas. 67x46. NAMU
79. May 1. 1929. Oil on canvas. 161x161. NAMU
80. Dacha Resident. 1920. Oil on canvas. 53x41. NAMU
81. Group Portrait (M. Chuzhak, S. Tretyakov, M. Asyeyev). 1920-1921. Oil on canvas. 72x146.5. NAMU



74. Побачення. (L'amur) 1926. Фанера, олія. 87х71
НХМУ

Rendezvous (L'Amour). 1926. Plywood, oil. 87x71
NAMU

73. Кузня. (Коваль). 1923. Фанера, олія. 70х96
НХМУ

Smithy (A Smith). 1923 Plywood, oil. 70x96
NAMU



75. За владу Рад. 1927. Полотно, олія. 177х142
НХМУ

For the Soviet Power. 1927. Oil on canvas. 177x142
NAMU



76. Село. Об'їжджають коня. 1927. Полотно, олія.
48х61. НХМУ

Countryside. Horse-training. 1927. Oil on canvas.
48х61. NAMU



77. Жінка. 1927. Полотно, олія. 64x55,5
НХМУ

Woman. 1927. Oil on canvas. 64x55.5
NAMU



81. Груповий портрет (М. Чужак, С.Третьяков, М.Асєєв).
1920 – 1921. Полотно, олія. 72х146,5. НХМУ
- Group Portrait (M. Chuzhak, S. Tretyakov, M. Asyeyev).
1920–1921. Oil on canvas. 72x146.5. NAMU



79. 1 травня. 1929. Полотно, олія. 161х161
НХМУ

May 1. 1929. Oil on canvas. 161x161
NAMU



78. Рибалка. 1928. Полотно, олія. 67х46.
НХМУ

Fishing. 1928. Oil on canvas. 67x46
NAMU



80. Дачник. 1920. Полотно, олія. 53х41
НХМУ

Dacha Resident. 1920. Oil on canvas. 53x41
NAMU



Анатолій Петрицький

1895, Київ – 1964, Київ

Один з основоположників українського театрального декоративного мистецтва. Працював також в галузі станкового і монументального живопису, станкової та книжкової графіки. Навчався в Київському художньому училищі у Фотія Красицького, Федора Кричевського, в студії Олександра Мурашко (1910–1918), у Вищих художньо-технічних майстернях (ВХУТЕМАС) у Петра Кончаловського, Іллі Машкова, Роберта Фалька, Олександра Древіна, Надії Удальцової (1922–1924). З 1914 року брав участь в художніх виставках. В 1915 – 1920 роках виконав ряд декоративно-монументальних розписів ярмарків, театрів, клубів. Оформляв спектаклі й створював костюми для театрів Києва, Харкова, Москви в конструктивістській манері. Був членом ОСМУ. В 1930 році успішно виступив на Венеціанській Бієналле – (картина "Інваліди").

"Я темпераментно відчуваю життя. Люблю людей з характерними обличчями й фігурами, люблю залізо, камінь, скло та матеріали, серед яких живу, відчуваю динаміку життя".

82. Іродіада. 1915. Полотно, олія. 150 x 110. Ж-1622. НХМУ
83. Жіночий портрет. Ольга. 1922. Полотно, олія. 89 x 69. Жс-190. НХМУ
84. Композиція. 1923. Полотно, олія. 156 x 75. Жс-1713. НХМУ
85. Натурщиця. 1923. Полотно, олія. 115 x 94. Жс-861. НХМУ
86. Портрет поета-футуриста М. Семенка. 1929. Папір, акварель, гуаш. 67 x 54. Грс-4503. НХМУ
87. Портрет письменника Я.Савченка. 1929. Папір, акварель, гуаш. 61, 5x 47,5 Грс-4504. НХМУ
88. Портрет композитора П. Козицького. 1931. Папір, акварель, гуаш. 67x54 . Грс-4665. НХМУ
89. Європейці. Ескіз до балету "Червоний мак" Р.Глієра. 1927. Картон, гуаш. 55,5x 71. Інв. 6584. ДМТМКУ
90. Принц Калаф. Ескіз костюму до опери "Турандот" Дж. Пуччіні. 1928. Папір, гуаш, акварель, апплікація. 72 x 62. Інв. 6455. ДМТМКУ
91. Кат. Ескіз костюму до опери "Турандот" Дж. Пуччіні. 1928 Папір, гуаш, акварель. 71,5 x 53. Інв. 6469. ДМТМКУ
92. Ексцентричний танець. Ескіз костюмів для балетного номера в постановці К. Голейзовського. 1922. Папір, акварель, гуаш. 61,5 x 55,5. ДМТМКУ
93. Цирк. Борці. Ескіз панно для театру "Гротеск". 1918. Рогожа на картоні, гуаш. 36x39,5. Приватна збірка, Київ
94. Вершниця. Цирк. Ескіз панно для театру "Гротеск". 1918. Рогожа на картоні, гуаш. 36x39,5. Приватна збірка, Київ



Anatol PETRYTSKY (Anatolii PETRITSKY)

1895, Kyiv – 1964, Kyiv

Major contributor to modern Ukrainian stage design. Studied at KKhU Fotii Krasits'ky, Fedir Krychevsky, and Aleksandr Murashko (1910–1918) and in Moscow at Vkhutemas under Aleksandr Drevin, Robert Falk, Petr Konchalovsky, Ilia Mashkov, and Nadezhda Udaltsova (1922–1924). 1914 onwards contributed to exhibitions. Painted decorative panels for street fairs, theaters, and clubs (1915–1920). Designed opera and ballet sets for both classical and avant-garde repertoires in Moscow, Kyiv, and Kharkiv theaters. Member of ARMU and OSMU. Participated in the Venice Biennale (1930).

82. Herodiada. 1915. Oil on canvas. 150x110. NAMU.
83. Woman's Portrait. Olga. 1922. Oil on canvas. 89x89 NAMU
84. Composition. 1923. Oil on canvas. 156x75. NAMU.
85. Artist's Female Model. 1923. Oil on canvas. 115x94 NAMU
86. Futurist Poet's Portrait: M. Semenko. 1929. Paper, watercolors, gouache. 67x54. NAMU
87. Portrait of the Writer : Y. Savchenko. 1929 Paper, watercolors, gouache. 61.5x47.5 NAMU
88. Composer's Portrait: P. Kozitskiy. 1931 Paper, watercolors, gouache. 67x54 NAMU
89. European's. Sketch for "Red Poppy " Ballet by R. Gliyer. 1927. Paper, gouache. 55.5x71. STMU
90. Prince Kalaf. Costume Sketch for Turandot Opera by G. Puccini. 1928 Paper, gouache, watercolors, applique. 72x62 STMU
91. Hangman. Costume Sketch for Turandot Opera by G.Puccini. 1928. Paper, gouache, watercolors, applique. 71.5x53. STMU
92. Eccentric Dancing. Costume Sketch for Ballet Performance Staged by K. Goleyzovskiy. 1922. Paper, watercolors, gouache. 61.5x66.5. STMU
93. Circus. Wrestlers. Sketch of Panel for "Grotesque" Theater. 1918. Hessian canvas on cardboard, gouache. 36x39.5. Private collection. Kyiv
94. Horse Rider. Circus. Sketch of Panel for "Grotesque" Theater. 1918. Hessian canvas on cardboard, gouache. 36x39.5. Private collection. Kyiv



82. Іродіада. 1915. Полотно, олія. 150x110
НХМУ

Herodiada. 1915. Oil on canvas. 150x110
NAMU



84. Композиція. 1923. Полотно, олія.
156х75. НХМУ

Composition. 1923. Oil on canvas.
156x75. NAMU

85. Натурщиця. 1923. Полотно, олія. 115х94
НХМУ

Artist's Female Model. 1923. Oil on canvas. 115x94
NAMU



86. Портрет поета-футуриста М. Семенка. 1929
Папір, акварель, гуаш. 67x54. НХМУ

Futurist Poet's Protrait: M. Semenko. 1929
Paper, watercolors, gouache. 67x54. NAMU



83. Жіночий портрет. Ольга. 1922. Полотно, олія.
89х69. НХМУ

Woman's Portrait. Olga. 1922. Oil on canvas. 89x89
NAMU



88. Портрет композитора П. Козицького. 1931
Папір, акварель, гуаш. 67х54. НХМУ
Composer's Portrait: P. Kozitskiy. 1931
Paper, watercolors, gouache. 67x54 NAMU



87. Портрет письменника Я.Савченка. 1929.
Папір, акварель, гуаш. 61,5x47,5. НХМУ

Portrait of the Writer : Y. Savchenko. 1929
Paper, watercolors, gouache. 61.5x47.5 NAMU



92. Ексцентричний танець. Ескіз костюмів для балетного номера в постановці К. Голейзовського. 1922.
Папір, акварель, гуаш. 61,5х55,5. ДМТМКУ

Eccentric Dancing. Costume Sketch for Ballet Performance
Staged by K. Goleyzovskiy. 1922. Paper, watercolors,
gouache. 61.5x66.5. STMU



89. Європейці. Ескіз до балету "Червоний мак" Р.Глієра.
1927. Картон, гуаш. 55,5х71. ДМТМКУ

European's. Sketch for "Red Poppy" Ballet by R. Gliyer.
1927. Paper, gouache. 55.5x71. STMU



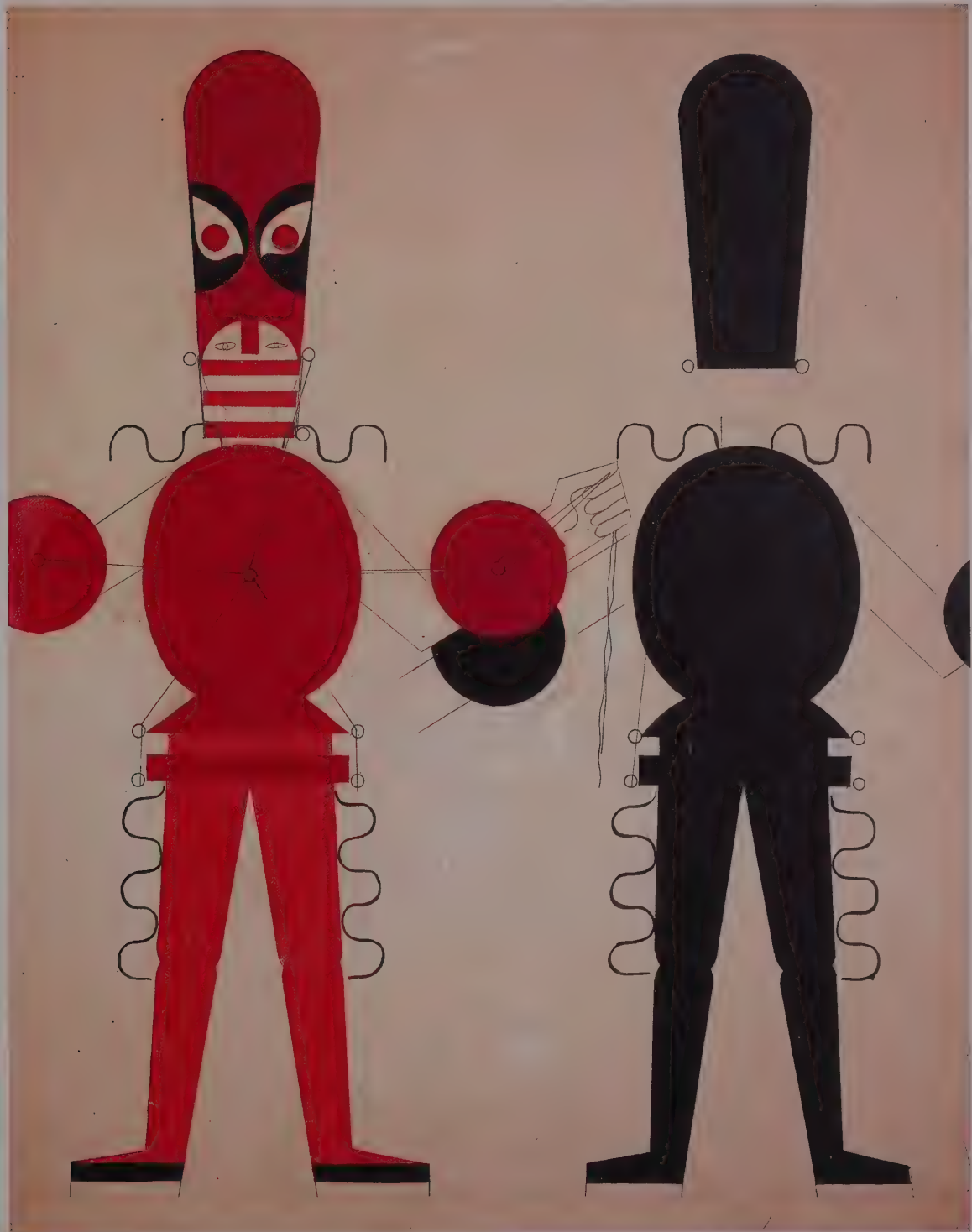
90. Принц Калаф. Ескіз костюму до опери "Турандот"
Дж. Пуччіні. 1928. Папір, гуаш, акварель,
аплікація. 72х62. ДМТМКУ

Prince Kalaf. Costume Sketch for Turandot Opera by
G. Puccini. 1928 Paper, gouache, watercolors,
applique. 72x62 STMU



91. Кат. Ескіз костюму до опери "Турандот" Дж. Пуччіні.
1928. Папір, гуаш, акварель. 71,5х53. ДМТМКУ

Hangman. Costume Sketch for Turandot Opera by G. Puccini.
1928. Paper, gouache, watercolors, applique. 71.5x53. STMU



93. Цирк. Борці. Ескіз панно для театру "Гротеск".
1918. Рогожа на картоні, гуаш. 36х39,5
Приватна збірка, Київ

Circus. Wrestlers. Sketch of Panel for "Grotesque"
Theater. 1918. Hessian canvas on cardboard,
gouache. 36x39.5. Private collection. Kyiv



94. Вершниця. Цирк. Ескіз панно для театру "Гротеск".
1918. Рогожа на картоні, гуаш. 36х39,5
Приватна збірка, Київ

Horse Rider. Circus. Sketch of Panel for "Grotesque"
Theater. 1918. Hessian canvas on cardboard,
gouache. 36x39.5. Private collection. Kyiv





Костянтин Піскорський

1892, Київ – 1922, Київ

Навчався в Українській державній академії мистецтв в графічній майстерні, керованій Георгієм Нарбутом, – 1919. Вчився також на юридичному факультеті Казанського та Київського університетів. Автор філософсько-естетичного трактату "Біометр життя".

"Мистецтво є запорука майбутнього щастя усього людства".

95. Цивілізація. Фантастичне місто. 1917.
Папір, туш, акварель, бронза, срібло, білило.
55,5x53. Грс-8234. НХМУ

Konstantyn (Konstantin) PISKORSKY

1892, Kyiv – 1922, Kyiv

Studied at USAA, specializing in graphic design under Georgii Narbut (1919). Studied law at Kazan and Kyiv Universities. Worked with a combination of the Secession and Futurist styles. Because of his interest in the painting and music of the Lithuanian Symbolist, Mikalojaus Churlionis; known as the "Ukrainian Churlionis." Author of philosophical tract called "Biometrics of Life."

95. Civilization. A Fantasy City. 1917
Paper, ink, watercolors, bronze, silver. 55,5x53. NAMU



95. Цивілізація. Фантастичне місто. 1917. Папір, туш, акварель, бронза, срібло, білило. 55,5х53. НХМУ
 Civilization. A Fantasy City. 1917. Paper, ink, watercolors, bronze, silver. 55,5х53. NAMU



Сухер (Іссахар) Бер Рибак.

1897, містечко Верхівка колишньої Подільської губернії – 1935, Париж

В 1911 році закінчив живописно-малярний клас Єлисаветградського (нині Кіровоград) міського народного училища. В 1912 – 1918 годах навчався в Київському художньому училищі у Адріана Прахова та Івана Селезньова. Дружив з Олександром Тишлером і Соломоном Никритіним. З 1917 року був членом Культурліги. В 1919 році разом з Олександром Богомазовим, Анатолем Петрицьким, Климентом Редьком брав участь в художньому оформленні вулиць і площ Києва до Дня Червоної Армії. Брав участь у експедиції Л. Лисицького по українських селах. З кінця 1919 року жив у Москві, Берліні, Мінську, Парижі. На початку 1930-х років працював в театрах Москви і Харкова.

"Дякуючи принципам абстрактного живопису можна досягнути вислову свого власного національного начала."

96. Місто. 1917. Полотно, олія. 57 x 70. Жс-2548. НХМУ

Sukher Ber RYBAK (Issakhar RYBACK)

1897, Mestechkova place, former Podolsk Region – 1935, Paris

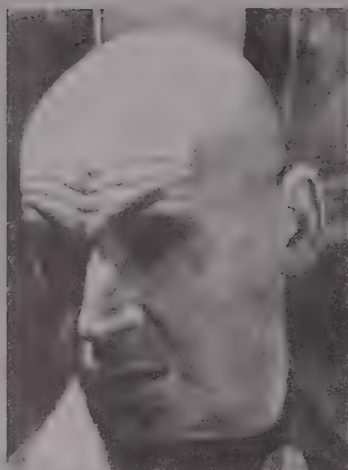
Graduated from the Department of Art and Painting at the City People's College in Elizavetgrad (now Kirovograd) (1911). Attended KKhU, studying under Adrian Prakhov and Ivan Seleznev (1912–1918). Met Oleksandr Tyshler and Solomon Nikritin; member of Kultur-Liga (1917). With Oleksandr Bohomazov, Anatol Petrytsky, Kliment Redko et al. decorated Kyiv streets and squares for Red Army Day (1919). With El Lissitzky, Solomon Yudovin, et al. participated in an ethnographical expedition through Jewish settlements of Ukraine. Late 1919 onwards lived in Moscow, and then Minsk, Berlin, and Paris.

96. City. 1917. Oil on canvas. 57x70. NAMU



96. Місто. 1917. Полотно, олія. 57х70
НХМУ

City. 1917. Oil on canvas. 57x70
NAMU



Олександр Родченко

1881, С.-Петербург – 1956, Москва

Дизайнер, фотограф, живописець, графік, художник театру та кіно, архітектор, плакатист, працював також у галузі декоративно-прикладного мистецтва. В 1907–1914 вчився у М.І.Фешина, Г.Д.Медведева (Казань); в 1914–1917 – у Строганівському центральному художньо-промисловому училищі (Москва). З 1913 учасник виставок. Член і експонент об'єднань і виставок: 1916 – "Магазин", 1919 – Х Державна виставка "Безпредметна творчість і супрематизм", 1920–1921 – ОБМОХУ (Товариство молодих художників), 1921 "5 x 5 = 25", 1920 – організатор виставки до III конгресу Комінтерну. В 1917 разом з В.Є.Татліним і Г.Б.Якуловим працював над оформленням кафе "Питтоск". В 1917–1918 – секретар "Лівої федерації професійної спілки художників", пізніше очолив Музей живописної культури, Москва, в 1918 викладав теорію живопису в школі-майстерні Пролеткульту (Москва), член президії Ради Спілки художників-живописців, в 1920–1924 член ініціативної групи по створенню Інституту художньої культури. В 1930 – організатор і член групи "Жовтень". В 1920–1930 професор дерево- і металообробного факультету ВХУТЕМАС – ВХУТЕІН (Москва). З 1922 активно співробітничав з журналами "Кіно-фото", "ЛЕФ", "Огонек" та інш. В 1928 член ради асоціації фоторепортерів при Будинку преси, в 1929–1930 працював в групі Революційного фронту мистецтв, очолюваного В.В. Маяковським, в 1932 викладав курс з фотографії в Московському поліграфічному інституті. Співпрацював у Москві з українським видавництвом СіМ (Село і місто). Учасник виставки "Українське малярство 17 – 20 ст.", Київ, 1929.

"Я називаю свої твори – композиціями рухів пофарбованих площин".

97. Композиція. 1919. Полотно, олія. 62 x 71. Жс-539. НХМУ

Aleksandr RODCHENKO

1891, St. Petersburg – 1956, Moscow

Studied at the Kazan Art School under Nikolai Feshin (Fechin) (1910–1914), before enrolling at SCIAI. Lived with Varvara Stepanova (1913). Contributed to the "Store" exhibition in Moscow (1916). With Vladimir Tatlin, Georgii Yakulov, et. al. designed interior of the Cafe Pittoresque, Moscow, (1917). Member of IZO NKP (1918). Taught at the Moscow Proletkult (Proletarian Culture) School (1918–1926). Worked on spatial constructions (1918–1921). Member of Inkhuk (1920). Contributed to the third Obmokhu exhibition and to "5 x 5 = 25" in Moscow (1921). Professor at Svomas/Vkhutemas/Vkhutein (1920–1930). Created costumes for Aleksei Gan's unrealized play, We (1920). Associated with the journals Lef and Novyi lef, which published some of his articles and photographs (1922–1928). Designed a worker's club and exhibited at the "Exposition Internationale des Arts Decoratifs" in Paris (1925). Joined October, a group of designers which also included Gustav Klucis, El Lissitzky, and Sergei Senkin (1930). 1920s onwards concentrated on photography. Produced paintings in an Abstract Expressionist style (early 1940s).

97. Composition. 1919. Oil on canvas. 62x71. NAMU



97. Композиція. 1919. Полотно, олія. 62х71
НХМУ

Composition. 1919. Oil on canvas. 62x71
NAMU



Ольга Розанова

1886, с. Меленки колишньої Владимирської губернії – 1918, Москва

Навчалася в художній школі Андрія Большакова та Строгановському художньо-промисловому училищі в Москві (1904–1910). В 1911–1915 роках жила в Петрограді, відвідувала художню школу Єлисавети Званцевої (1912–1913). Член "Спілки Молоді" (1912–1914). З 1912 року оформлювала книги футуристів, зокрема поему О. Кручених "Вселенська війна" (1916). В 1915 – роках в групі художників "Супремус", серед яких були К. Малевич, О. Екстер, Л. Попова, К. Богуславська, І. Пуні, Н. Генке-Меллер, розроблювала ескізи для вишивок та килимів, що виготовлялися селянськими майстрами в двох центрах авангардного мистецтва в Україні, створених О. Екстер, Є. Прибильською і Н. Давидовою – селах Вербівка на Київщині та Скопці на Полтавщині. З 1915 року жила в Москві. В 1918 році була членом колегії Відділу образотворчого мистецтва Народного Комісаріату освіти. Брала участь у реформі художньої освіти після революції. Разом з О. Родченком організувала Вільні майстерні в містах Богородську, Іваново-Вознесенську, селі Мстера. Була поетесою. В 1919 році в Москві відбулася посмертна виставка її творів.

"Безпредметне мистецтво народжене любов'ю до кольору, а не до речі. Воно є живописом понад усе".

98. Композиція. 1916. Полотно, масло. 71х36. Жс-2452. НХМУ

Olga ROZANOVA

1886, Melenki, Vladimir Province, Russia – 1918, Moscow

Attended Konstantin Yuon's and Ivan Dudin's private art school in Moscow (1904–1909). Audited the Bolshakov Painting and Sculpture Institute (1907) and classes at the SCIAI (1907–1910). Moved to St. Petersburg (1911), attended the Zvantseva Art School; close contact with the Union of Youth, contributing to its journal. Represented at the "Union of Youth," "Tramway V," "O. 10," "Jack of Diamonds" and other avant-garde exhibitions (1911–1918). Met Aleksei Kruchenykh (1912). 1912 onwards illustrated Cubo-Futurist books such as *Te li le* (St. Petersburg, 1914) and *Zaumbaia gniga* [Transrational Gook] (Moscow, 1915). Met Marinetti in St. Petersburg (1914) and contributed to the "Prima Esposizione Libera Futurista Internazionale" in Rome. Executed fashion and textile designs (1915), one of which she contributed to "Women Artists for the Victims of War" in Moscow. Worked with Kruchenykh on the album, *Voina* [War] (Petrograd, 1916). Moved to Moscow. Secretary of the journal *Supremus* (not published) (1917). Helped decorate Moscow streets and squares for May Day (1918). Member of IZO NKP. Published in the journal *Anarkhiia* (Anarchy). Secretary of the Leftist Federation of the Professional Union of Artists and Painters, contributing to its first exhibition. Posthumous exhibition opened as the "I State Exhibition" in Moscow with more than 250 pieces (December).

98. Composition. 1916. Oil on canvas. 71x36. NAMU

98. Композиція. 1916
Полотно, масло. 71х36. НХМУ
Composition. 1916
Oil on canvas. 71х36. NAMU





Микола Рокицький

1901, с. Заріччя нині Волинської області – 1944, Київ

Навчався в Українській державній академії мистецтв у Михайла Бойчука (1920–1927). З 1924 брав участь у республіканських та міжнародних виставках. Член АРМУ (1925–1929), згодом – об'єднання "Жовтень". В 1923 працював разом зі студентами майстерні М.Бойчука над розписами Київського кооперативного інституту – автор портретів К.Маркса і В.Плеханова. В 1927–1928 під керівництвом М.Бойчука брав участь у розписах Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі – автор фресок "Селянський санаторій", "Відпочинок", "Наука" (у співавторстві з О. Мизінім), "Свято врожаю" (у співавторстві з К.Гвоздиком, О.Мизінім, М. Шехтманом). Викладав у Київському художньому інституті.

"...1921 року ми гуртом поїхали в Харків – на V Всеукраїнський з'їзд Рад. Оформляти цей з'їзд художньо... Цілих два тижні їхали з Києва. З нами був Микола Рокицький, наймолодший з "бойчуків". Михайло Львович опікувався ним, збирав їжу, щоб Миколі дати. Жалів його: "Йому найбільше потрібно, він же росте!" Оксана Павленко.

"Микола молодий, сімнадцятилітній, з великим темно-русявим чубом, круглолиций і міцний. Душа у нього ніжна і чуйна... Обидва вони (з Тимком Бойчком) залюблені в творчість Джотто, Тимко закоханий у мадонну Чімабуе, обидва марять мрією про фреску. Миколі вдасться здійснити свою мрію, Тимкові не пощастить." (Василь Овчинников).

99. Яблуна. 1927. Полотно, олія. 209 x 133.
Національний музей у Львові

Mykola Rokitsky

1901, Zarichchya village, Ukraine – 1944, Kyiv

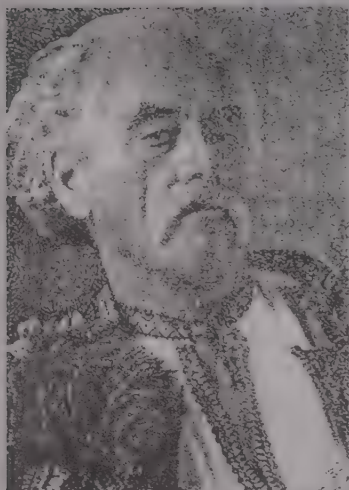
He studied art in Mykola Boychuk's studio at Ukrainian State Arts Academy (1920–1927). Since 1924 he took part in republican and international exhibitions. He was a member of ARMU (1925–1929) and then of Zhovten' Union. In 1927–1928, he worked under Boychuk's supervision and made frescos for Peasant Sanatorium at Hajibey Estuary, Odessa. He taught at Kyiv Art Institute.

99. Apple-Tree. 1927. Oil on canvas. 209x133
National Museum in Lviv



99. Яблуня. 1927. Полотно, олія. 209х133
Національний музей у Львові

Apple-Tree. 1927. Oil on canvas. 209x133
National Museum in Lviv



Євген Сагайдачний

1886, м. Херсон – 1961, м. Косів Івано-Франківської області.

Навчався в С.-Петербурзькій Академії мистецтв (1905). З 1909 року учасник художніх виставок, зокрема, "Спілка молоді" – С.-Петербург, 1911, "Віслючий хвіст" – Москва, 1912. В 1910–1912 роках відвідав Італію, Грецію, Туреччину. В 1911–1918 роках працював художником театру.

Навчався в Українській державній академії мистецтв у майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1917–1920). В 1920–1922 роках викладав рисунок і композицію, займався скульптурою в художньо-промисловій школі ім. М.В. Гоголя в Миргороді. В 1922 – 1932 роках викладав у Київському інституті пластичних мистецтв, а з 1923 – також в Київській художньо-індустріальній школі і Межигірському художньо-керамічному технікумі. З 1932 року викладав у художніх закладах Луганська, Дніпропетровська, Ніжина. В 1946 році оселився у Косові. Працював також в книжковій графіці та гравіюрі, відомий і як збирач українського народного мистецтва.

"Я сховався в надра селянського мистецтва."

100. По воду. 1920-і роки. Картон, темпера. 40,5х 25.
Жс-588. НХМУ

101. На краю села. 1920-і роки. Картон, темпера. 33х 26.
Жс-2047. НХМУ



Yevhen SAHAIDACHNY (Evgeni SAGAI DACHNY)

1886, Kherson – 1961 Kosov, Ivanovo-Frankovskaia Region

Attended SPAA (1905). After 1909 participated in avant-garde exhibitions, including "Union of Youth" (St. Petersburg, 1911), and "Donkey's Tail" (Moscow, 1912). Visited Italy, Greece, Turkey (1910–1912). Worked as stage designer (1911–1918). Studied at USAA (1917–1920). Taught drawing and composition and also took sculpture lessons at the Gogol Art and Technical School in Mirgorod (1920–1922). Taught at (1922–1930). 1923 onwards taught at the Kyiv Art and Industrial School and at the Mezhygorod Art and Ceramics College. 1932 onwards taught at art schools in Lugansk, Dnepropetrovsk, and Nezhin. 1946 Visited Kgosov (now Ivan-Frankovskaya Region) (1946). Book designer and collector of Ukrainian folk art.

100. Getting Water. 1920-s. Cardboard, tempera 40.5x25
NAMU

101. At the Village Edge. 1920-s. Cardboard, tempera.
33x26. NAMU

101. На краю села. 1920-і роки. Картон, темпера.
33x26. НХМУ

At the Village Edge. 1920-s. Cardboard, tempera
33x26. NAMU

100. По воду. 1920-і роки. Картон, темпера. 40,5x25
НХМУ

Getting Water. 1920-s. Cardboard, tempera. 40.5x25
NAMU





Василь Седляр

1899, с. Жоржівка на Полтавщині – 1937, Київ

Навчався в Київському художньому училищі у Івана Селезньова (1916–1917), Українській державній академії мистецтв у майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1917–1922). З 1921 року брав участь у художніх виставках. З 1925 року – член АРМУ. Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919); в художньо-монументальному оформленні Київського оперного театру до Першого Всеукраїнського з'їзду волосних виконкомів (1919), театру в Харкові до п'ятого Всеукраїнського з'їзду Рад (1921), Червонозаводського театру в Харкові – фреска "Індустріалізація. Дніпрогес" (1933–1935). Працював також в галузі станкового живопису та книжкової графіки, виконав великий цикл ілюстрацій до "Кобзаря" Т.Г.Шевченка (1930–1931), створював картони до тематичних гобеленів. Був директором і викладачем у Межигірській художньо-керамічній профшколі, реорганізованій 1928 року в художньо-керамічний інститут (1922–1930), працював як художник-кераміст. Був художнім редактором Української Радянської Енциклопедії (1932). Викладав у Київському художньому інституті (1935–1936).

"Нове мистецтво може вирости тільки на певному ґрунті, для нового мистецтва ми мусимо використати цінну частину мистецької спадщини, що нам дісталася. Покласти в основу нового мистецтв всі досягнення техніки світового мистецтва в минулому і найближчій сучасності – наша мета. Оволодіння майстерством для розв'язання тих задач, які перед нами висунула сучасність – наш шлях." (В.Седляр).

102. Портрет Оксани Павленко. 1926–1927. Полотно, олія. 123 x 75. Жс-1750. НХМУ

103. В школі лікнепу. 1929. Папір, темпера. 31x48,5. Грс-1861. НХМУ

Vasyl Sedlyar

1899, Zhorzhivka village, Ukraine – 1937, Kyiv

He studied at Kyiv Arts College (1916–1917), Ukrainian State Arts Academy at Mykola Boychuk's monumental art studio (1917–1922). Since 1925, he was a member of ARMU. He was one of the artists who made frescos in Kyiv Lutsk Red Army barracks (1919) and in Chervonozavodsky Theater building in Kharkiv (1933–1935). He also worked as easel painter and book graphics designer. He was the author of numerous illustrations for Taras Shevchenko's "Kobzar" (1930–1931). He was the Director and professor in Mezhygirsky Arts and Ceramics Institute (1922–1930). He worked as ceramics designer. He taught at Kyiv Arts Institute (1935–1936).

102. Portrait of Oxana Pavlenko. 1926–1927 Oil on canvas. 123x75. NAMU

103. Learning to Read and Write. 1929. Paper, tempera. 31x48.5. NAMU



102. Портрет Оксани Павленко. 1926–1927.
Полотно, олія. 123х75. НХМУ

Portrait of Oxana Pavlenko. 1926–1927
Oil on canvas. 123x75. NAMU

103. В школі лікнепу. 1929. Папір, темпера. 31х48,5
НХМУ

Learning to Read and Write. 1929. Paper, tempera.
31x48.5. NAMU





Марія Синякова

1890, Харків – 1984, Москва

В українському мистецтві 1910–1920-х років репрезентує неопримітивістський напрям. Навчалася в студії Є. Агафонова "Блакитна лілія" (Харків), в студіях І. Машкова та Ф. Рерберга (Москва). Була членом харківської групи "Будяк", "Викусь", С.-Петербурзького "Союзу молоді" (з О.Екстер, Д. Бурлюком, К. Малевичем, Н. Гончаровою, М. Ларіоновим). Дружила з Велімиром Хлебниковим, котрий присвятив їй ряд поетичних творів, зокрема, поему "Синие оковы". Була однією з авторів футуристичної декларації "Труба марсіан" (Харків, 1916), а також членом об'єднання "Союз семи" (Харків, 1918).

Брала участь у футуристичному виданні "Лірень", ілюструвала поезії Григорія Петникова, Олексія Кручених, Миколи Асєєва. З 1920-х років жила в Москві.

"В селі Красна Поляна під Харковом приклеїлося до нас прізвисько "синяки -голяки".

Влітку бачили нас загоряючими на сонці – цього ще не знали в глибокій провінції. Хлебніков ввів це прізвисько в один із своїх віршів, але замінив на "синголи". Коментатор пізніше написав учено, що йдеться про невідоме монгольське плем'я. Смішно. Це ж бо про нас.

Вперед! Вперед! Ватаго!

Вперед! Вперед! Синголи!

104. Древо життя. 1914. Папір, акварель. 46 x 32.
Приватна збірка, Київ

105. Карусель. 1916. Папір, акварель. 46 x 32.
Приватна збірка, Київ

106. Війна. 1915. Папір, олівець, туш, гуаш. 36x23.
Приватна збірка, Київ

107. Єва. 1920. Папір, акварель. 28 x 21,5.
Приватна збірка, Київ

108. Коханці. 1920. Папір, акварель. 35 x 22.
Приватна збірка, Київ

Maria SYNIAKOVA (SINIAKOVA)

1890, Kharkiv – 1984, Moscow

Attended Evgenii Agafonov's Blue Lily Studio (Kharkiv) and the studios of Ilia Mashkov and Fedor Rerberg (Moscow). Member of the Repeinik and Vykus groups in Kharkiv and of the St. Petersburg Union of Youth. Close to Velemir Khlebnikov, who dedicated several poems to her. Coauthor of the Cubo-Futurist manifesto Truba Marsian [Trumpet of the Martians] (Kharkiv, 1916) and member of the Union of Seven. Collaborated on the Co-Futurist book Liren' [Lyroon] (Kharkiv–Moscow), and illustrated poems by Nikolai Aseev, Grigorii Petnikov, Aleksei Kruchenykh and other avant-garde writers.

104. The Tree of Life. 1914. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv

105. Carousel. 1916. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv.

106. War. 1915. Paper, pencil, ink, gouache. 36x23
Private collection. Kyiv.

107. Carousel. 1916. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv

108. Lovers. 1920. Paper, watercolors. 35x22
Private collection. Kiev



104. Древо життя. 1914. Папір, акварель. 46х32.
Приватна збірка, Київ

The Tree of Life. 1914. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv

106. Війна. 1915. Папір, олівець, туш, гуаш. 36х23
Приватна збірка, Київ

War. 1915. Paper, pencil, ink, gouache. 36x23
Private collection. Kyiv



105. Карусель. 1916. Папір, акварель. 46x32
Приватна збірка, Київ

Carousel. 1916. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv



108. Коханці. 1920. Папір, акварель. 35х22
Приватна збірка, Київ

Lovers. 1920. Paper, watercolors. 35x22
Private collection. Kiev



107. Єва. 1920. Папір, акварель. 28x21,5
Приватна збірка, Київ

Carousel. 1916. Paper, watercolors. 46x32
Private collection. Kyiv





Ганна Собачко-Шостак

1883, с.Скопці колишньої Полтавської губернії – 1965, Москва.

Селянська художниця, котра представляла т.зв. народний футуризм. В 1910–1916 роках працювала вишивальницею в артілі декоративного мистецтва села Скопці під керівництвом Є.Прибильської та О. Екстер.

"В роботах української художниці Ганни Собачко ми бачимо свіжість і яскравість, що є визначальними для духу молодих слов'янських народів, які сприйняли їх зі Сходу". (О. Екстер).

109 Тривога. 1916. Папір, акварель, гуаш. 49х67.
Інв. ДР-2019. ДМУНДМ

110 Рух кольору. 1919. Папір, гуаш. 63 х 63.
Інв. ДР-2039. ДМУНДМ.



Hanna (Ganna) SOBACHKO-SHOSTAK

1883, village Skopzy, former Poltava Region – 1965, Moscow

Representative of so called "peasant Futurism". Embroiderer at Evgeniia Pribylskaia's handicraft workshop in the village of Skoptsy (1910–1916), exhibiting items in Kyiv, St. Petersburg, Moscow, Paris, and Berlin. Influenced by Exter who, in 1918, organized an exhibition of her works in Kyiv. On the recommendation of the Department of Art of the Kyiv Soviet (which included Ilia Ehrenburg and Vadimir Meller) Kyiv streets were decorated with panneaux based on Sobachko's designs to celebrate May Day, 1919.

109 Alarm. 1916. Paper, watercolors, gouache. 49x67
Dnipropetrovsk Art Museum.

110 The Motion of Color. 1919. Paper, gouache. 63x63
Dnipropetrovsk Art Museum

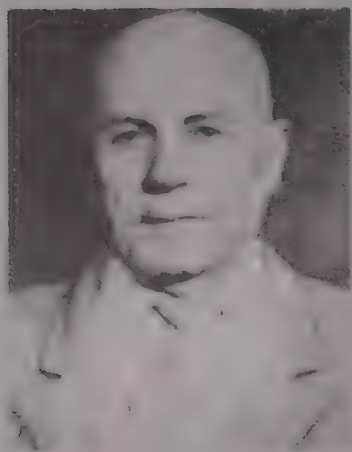
109. Тривога. 1916. Папір, акварель, гуаш. 49х67
ДМУНДМ

Alarm. 1916. Paper, watercolors, gouache. 49x67
Dnipropetrovsk Art Museum.

110. Рух кольору. 1919. Папір, гуаш. 63х63
ДМУНДМ

The Motion of Color. 1919. Paper, gouache. 63x63
Dnipropetrovsk Art Museum





Григорій Соколовський

1902, с. Мількановичі колишнього Слонімського повіту Гродненської губ. –1990, с.Врадіївка Миколаївської області.

З 1914 року жив у Одесі. В середині 1920-х років почав навчання у Вищому художньо-технічному інституті (ВХУТЕІН) в Ленінграді у О. Рилова та Г. Савинського. В 1930 році закінчив живописний відділ Одеського художнього інституту, де навчався у П. Волокидіна і Д. Крайнева. Викладав живопис і рисунок в Одеському художньому інституті, був асистентом П. Волокидіна (1930–1934), викладав в Одеському художньому училищі (1934–1942). З 1935 року брав участь на виставках. З 1942 року жив у с. Владіївка.

Про свого учня майстер українського портретного живопису П.Г.Волокидін сказав: "У кого чиста душа, у того й живопис чистий та свіжий".

- 111 Портрет на пленері. (Портрет Людмили Соколовської – дружини художника). 1929. Полотно, олія 158x116. Жс-1716. НХМУ.

Grigoriy Sokolovsky

1902, Milkanovichy village, Belarus –1990, Vradiyivka village, Ukraine.

He lived in Odessa since 1914. In mid-1920s he studied in Higher Arts and Technical Institute (VHUTEIN) in Leningrad. In 1930 he graduated from the Painting Department of Odessa Arts Institute where his teachers were P. Volokidyn and D. Kraynev. He taught painting and drawing art in Odessa Arts Institute (1930–1942).

- 111 Open-air Portrait (Portrait of Lyudmila Sokolovska, the artist's wife). 1929. Oil on canvas. 158x116. NAMU



111. Портрет на пленері. (Портрет Людмили Соколовської – дружини художника). 1929. Полотно, олія. 158x116. НХМУ
Open-air Portrait (Portrait of Lyudmila Sokolovska, the artist's wife). 1929. Oil on canvas. 158x116. NAMU

Володимир Татлін

1885, Москва –1953, Москва

Живописець, графік, художник театру, монументаліст, дизайнер, конструктор, автор архітектурних та інженерних проєктів, ілюстратор. Першим вчителем малювання у Харкові був Д.Безперчий. Вчився у Пензенському художньому училищі у М.Д. Селіверстова, у І.С.Горюшкіна-Сорокопудова та О.Ф.Афанасьєва, в 1902 –1903, 1909 –1910 в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури у В.А. Серова та К. О. Коровіна. З 1910 – учасник виставок. Член об'єднань і експонент виставок: 1912 – "Віслючий хвіст", 1913 – "Бубновий валет", "Світ мистецтва", 1911–1914 – "Спілка молоді", 1915 – "Трамвай В", 1915–1916– "О, 10", 1916 – "Магазин", 1922–1923 – "Об'єднань нових течій" (в 1921 – голова).

В 1902 та 1904, будучи матросом, побував у Франції, Сирії, Туреччині, Марокко, Греції, Італії. В 1914 відвідав Берлін, Париж, де познайомився з П. Пікассо. Того ж року влаштував у своїй майстерні виставку "Синтетично-статичні конструкції" разом з полтавським художником С. Подгаєвським, на якій виставив також контррельєфи. В 1917 разом з Г.Б.Якуловим та О.М.Родченком оформлював кафе "Піттореск". В 1917 голова "лівої федерації художників" (Москва), в 1918 – 1919 завідуючий Московською колегією Образотворчого відділу Наркомпросу. 1920 р. виконав модель башти Третього Інтернаціоналу. В 1922 один з ініціаторів створення Державного інституту художньої культури (ДІНХУК). В 1921–1925 член постійної музейної комісії, згодом – завідуючий відділом матеріальної культури в МХК (Музеї художньої культури) – ДІНХУК. В 1921 намагався організувати лабораторію лівих художніх форм при заводі "Новий Лесснер" (Петроград).

В 1918–1919 викладав у Державних вільних художніх майстернях, Москва, в 1919– 1924 у ВХУТЕМАСі, в 1925 – 1927 – професор Художнього інституту (Київ), в 1927–1930 – ВХУТЕІНу на деревообробному та керамічному факультетах (Москва), в 1931–1932 викладав на факультеті кераміки Інституту силікатів, працював над апаратом "Летатлін".

"Моя мати – українка народоволка. У Хлебникова мати теж українка. Так що ми з ним наполовину звідси".

112 Квіти. 1908. Полотно, олія. 73 x 66. Приватна збірка, Кіровоград.



Volodymyr Tatlin

1885, Moscow –1953, Moscow

He was the founder of the world constructivism style. His first art teacher in Kharkiv was D. Bezperchiy. In 1909 –1910, he studied at Moscow Arts Sculpture and Architecture School. He was a member of the following unions and exhibited his art at the following exhibitions: 1912 – "Donkey's Tail", 1913 – "Jack of Diamonds", "World of Art", 1911–1914 – "Youth Union", 1915 – "Tram V", 1915–1916– "O, 10", 1916 – "Shop".

In 1902 and 1904 he was a sailor and visited France, Syria, Turkey, Morocco, Greece and Italy. In 1914 he went to Berlin and Paris where he met Pablo Picasso. That same year he made an exhibition in his studio called "Synthetic-Static Constructions", together with an artist from Poltava S. Podgayevskiy. Among other art he exhibited counter-relief artwork there. In 1920, he created a model of the Third International Tower. In 1922, he was one of the initiators of establishment of the State Institute of Arts Culture (DINHUK). In 1918–1919, he taught at State Independent Art Studios, Moscow, in 1919–1924, he was a lecturer in VHUTEMAS, in 1925–1927, he was a professor of Kyiv Arts Institute and in 1927–1930, he taught at VHUTEIN. He participated in design and development of "Letatlin" aircraft.

112 Flowers. 1908. Oil on canvas. 73x66 Private collection, Kirovograd



112. Квіти. 1908. Полотно, олія. 73х66
Приватна збірка, Кіровоград
Flowers. 1908. Oil on canvas. 73x66
Private collection, Kirovograd



Олександр Тишлер

1898, Мелітополь, Україна – 1980, Москва.

Художню освіту здобув у Київському художньому училищі (1912–1917), де навчався у Г. Дядченка, І. Селезньова, Ф. Красицького, А.В. Прахова, М. Струнникова, А. Манастирського, Г. Крюгер-Прахової. Відвідував студію Олександри Екстер (1918). Брав участь у київських виставках. В 1919–1920-х рр. червоноармійцем 12-ї Армії брав участь у громадянській війні. В 1920 році після демобілізації організував у Мелітополі "Вікна РОСТА". Рисував плакати і карикатури, розписував агітпоїзд "Пушкін". На початку 1920-х рр. навчався у ВХУТЕМАСі. З 1921 року жив і працював у Москві. З 1920 р. був учасником виставок. Член-засновник об'єднання ОСТ (1925–1932).

В 1920–1950-х роках створював цикли ілюстрацій до творів О. Гріна, Д. Бергелсона, В. Маяковського, І. Сельвинського, Е. Багрицького, І. Еренбурга, О. Пушкіна, С. Кірсанова. З 1927 року працював художником Білоруського державного єврейського театру та єврейського театру в Харкові, в 1930-му році стає першим художником першого у світі циганського театру "Ромен". В 1935–1939 рр. був головним художником Державного єврейського театру в Москві. В наступні роки оформлював вистави для багатьох провідних театрів Москви та Ленінграда, а також плідно працював у галузі станкового живопису, графіки, дерев'яної скульптури.

Художнику в роботі краще не домовити. Час за нього домовить... Художник може взяти від природи стільки, скільки йому потрібно. Решту він повинен додати від себе. Якщо художник прив'язаний до натури, він нагадує мені жадібну людину, котра хоче забрати все, що бачить, і на цьому програє. У художника кращий друг – уява. З нею він побачить світ точніше й ширше.

113. Мажновщина. (Гуляй-Поле). 1927. Полотно, олія. 167 x 200. Ж-1556. Київський музей російського мистецтва

Oleksandr (Aleksandr) TYSHLER

1898, Melitopol, Ukraine – 1980, Moscow

Attended KKhU (1912–1917) and the Kyiv studio of Alexandra Exter, establishing contact with Boris Aronson, Isaak Rabinovich, Nisson Shifrin, Sofia Vishnivetskaia, etc. (1917–1918). During the Civil War served with the Red Army. Contributed to the Okna ROSTA in Melitopol' (display windows of the Russian Telegraph Agency used for propaganda). Moved to Moscow (1921). Enrolled in Vkhutemas, studying under Vladimir Favorsky; collaborated with TsIT (Central Institute of Labor). Explored abstract painting. Founding member of the Projectionist group (1922). Met Vladimir Maiakovsky, Eduard Bagritsky, Velimir Khlebnikov, Vera Inber, Petr Miturich, Sergei Esenin, and other progressive writers and artists. Worked in a somewhat Expressionist or Surrealist manner in various media (early and mid-1920s). Principal member of OST, supporting the group's general return to a figurative esthetic (1925). Focused on stage design (late 1920s onwards). Between the 1930s and early 1960s, established himself as one of the most original Soviet stage designers, especially for Shakespeare's plays such as Richard III (Leningrad, 1935) and King Lear (Moscow, 1935). Continued to work predominantly for the theater, also worked on wooden sculpture (1950s onwards).

113. Makhnovschina (Gulyay-Pole). 1927 Oil on canvas. 167x200. Kiev Russian Art Museum



113. Махновщина. (Гуляй-Поле). 1927. Полотно, олія.
167х200. Київський музей російського мистецтва
Makhnovschina (Gulyay-Pole). 1927 Oil on canvas.
167х200. Kiev Russian Art Museum



Олександр Хвостенко-Хвостов

1895, Борисівка нині Белгородської обл.; Росія – 1967, Київ

Навчався в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури (1907–1917) та в майстерні декоративного мистецтва О. Екстер (Київ). Працював з В.Єрмиловим в Укр. РОСТА (1920–1921). В 1920-х роках – реформатор української оперної сценографії на засадах конструктивізму. 1925–1946 – головний художник Харківського, а в 1946–1952 Київського оперних театрів.

"До моїх творів слівце "красиво" не пасує. Не "красиво", а "виразно"

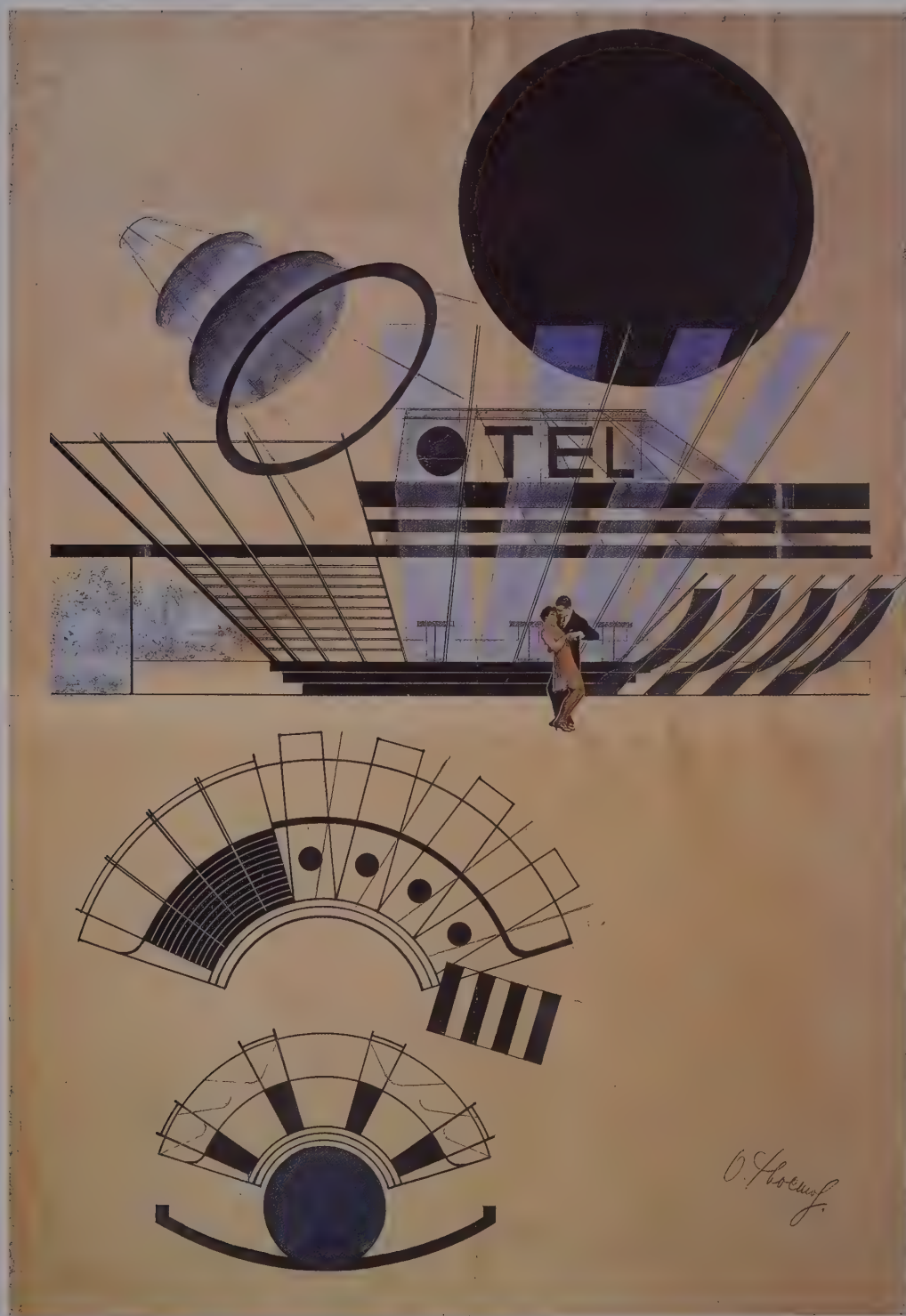
114. Готель на глетчері. Ескіз до опери Є. Кшенека "Джоні награє". 1929–1930. Папір, гуаш, аплікація.
77,7x54. ЦДАМЛМУ

Oleksandr (Aleksandr) KHVOSTENKO-KHVESTOV

1895, village Borisovka, Belgorod Region – 1967, Kyiv

Attended MIPSА under Konstantin Korovin (1907–1917), and Alexandra Exter's Workshop of Art and Design in Kyiv. Worked with Vasilii Ermilov in the Ukrainian ROSTA in Kharkiv (display windows of the telegraph agency used for propaganda) (1920–1921). Member of OSMU. 1920 onwards Constructivist stage designer of operas and ballets, both classical and avant-garde in Kharkiv, Kyiv, and Moscow theaters. Collaborated with experimental directors and choreographers such as I. Lapitsky, M. Dikovsky, and Nikolai Foregger. Contributed to international exhibitions of decorative art.

114. Glacier Hotel. Sketch for "Johnny Plays"
Opera by E. Kszenek. 1929–1930
Paper, gouache, applique. 77,7x54, CSMA



114. Готель на глетчері. Ескіз до опери Є. Кшенека "Джонні на грає". 1929–1930. Папір, гуаш, аплікація. 77,7х54. ЦДАМЛМУ

Glacier Hotel. Sketch for "Johnny Plays". Opera by E. Kszenek. 1929–1930. Paper, gouache, applique. 77,7х54, CSMA



Олександр Шевченко

1883, Харків – 1948, Москва

Навчався в Строгановському училищі (Москва) на відділенні декоративного живопису і карбування (1899–1905). Перервавши заняття в училищі, їде в Париж (1905–1906). Спочатку працював у майстерні Е. Кар'єра, згодом у Е. Діне та Ж.-П.Жюльєна. Мандрував по Англії, Іспанії, Єгипту, Туреччині. Повернувшись до Москви, завершив освіту в Строгановському училищі (1907) і в тому ж році вступив до натурного класу Училища живопису, скульптури і архітектури. Учився у В. Серова і К. Коровіна. Закінчив училище в 1909 році. Брав участь у виставках "Московське товариство художників", "Салон молоді", "Світ мистецтва", "Віслючий хвіст", "Мішень", "№ 4", "Маковець" та за рубежом – в Парижі, Мюнхені. Після захоплення імпресіонізмом, з 1910 року, зблизившись з М. Ларіоновим та очолюваним ним угрупованням "Віслючий хвіст", Шевченко звертається до національної художньої спадщини – давньоруської ікони, фрески, народної творчості. У лубках, тацях, провінційних вивісках, іграшках тощо він осягав особливий світ поезії та краси, по-своєму відбиваючи їх традиції у власному мистецтві. Одночасно він засвоював досвід П. Сезанна, П.Пікассо, А.Дерена, К.Ван-Донгена. Його жіночі образи втілюючи ідеальність, відсторонені від портретної та побутової характеристик. 1920 р. був обраний професором Української державної академії мистецтва.

"Живопис – наша стихія. Примітив – наше вираження. Рух – наша свідомість."

115. Алжирські рибачки. 1933. Полотно, олія. 65 x 81.
Приватна збірка, Київ

Aleksandr (Oleksandr) SHEVCHENKO

1883, Kharkiv – 1948, Moscow

Attended SCIAI (1899–1905). Went to Paris, enrolling in private studios such as Eugene Carriere's (1905–1906). Visited England, Spain, Egypt, and Turkey. Returned to Moscow and completed his education at SCIAI, before entering MIPSA to study under Konstantin Korovin and Valentin Serov (1907–09). Participated in many exhibitions such as "Moscow Association of Artists," "World of Art." "Donkey's Tail," "Target," "No. 4," "Makovets" (1910s–20s). 1910–14 close to Mikhail Larionov and his colleagues; interest in national artistic traditions, including icons, frescos, and folk art, toys, and store signs. Also interested in the painting of Cezanne, Derain, Picasso and Van Dongen. Professor at USAA (1920).

115. Algerian Fishing Women. 1933. Oil on canvas.
65x81. Private collection. Kyiv



115. Алжирські рибачки. 1933. Полотно, олія. 65x81
Приватна збірка, Київ

Algerian Fishing Women. 1933. Oil on canvas.
65x81. Private collection. Kyiv



Мануїл Шехтман

1900, с. Липники нині Житомирської області – 1941

Навчався в Київському художньому училищі (1913–1920); Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису Михайла Бойчука (1920–1927). З 1921 року брав участь на республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Був членом АРМУ. Брав участь у розписах Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі (фрески "На панщині", "Страхиття імперіалістичної війни" та "Свято врожаю" (остання в співавторстві з Кирилом Гвоздиком, Миколою Рокицьким та Олександром Мизінім (1928). Працював в театральній студії "Аманут" у Києві, завідував відділом мистецтва Всеукраїнського музею єврейської культури імені Менделя Мойхер-Сфорима в Одесі (1929 – 1932). З 1934 року жив у Москві, писав пейзажі в єврейських колгоспах Криму (1930-pp); оформив спектакль "Гершеле Остропо-лер" в Державному єврейському театрі (1939). Працював також як графік і скульптор. На початку Великої Вітчизняної війни добровольцем вступив до народного ополчення. Загинув під Москвою.

"Що таке картина? – Це сконцентрована, образна передача дійсності, котра впливає на наші емоції. Картина – це показ сприйняття життя в образах. Наука – доводить, аналізує, обґрунтовує те чи інше положення, факт. Мистецтво – синтезує, узагальнює. (З блокноту художника).

116. Єврейський погром. 1926. Полотно, олія. 198 x 160. Жс-2046. НХМУ

Manuil Shekhtman

1900, Lipniky village, Ukraine – 1941

He studied at Kyiv arts College (1913–1920) and Ukrainian State Arts Academy (Mykola Boychuk's monumental arts studio, 1920–1927). He was a member of ARMU. He was one of the artists who made frescos for Peasant Sanatorium at Hajibey Estuary, Odessa (1928). He worked for Amanut Theatrical studio in Kyiv. He was the Art Section Head in Mendel Moykher-Sphorym All-Ukrainian Museum of Jewish Culture in Odessa (1929 – 1932). Since 1934, he lived in Moscow and went to Crimea collective farms where he made landscape paintings. (1930-s). When the World War II began, he volunteered to serve as a member of the home-guard troops. He was killed in military operations near Moscow.

116. Jewish Pogrom (Massacre). 1926. Oil on canvas. 198x160. NAMU.



116. Єврейський погром. 1926. Полотно, олія.
198x160. НХМУ

Jewish Pogrom (Massacre). 1926. Oil on canvas.
198x160. NAMU

Український модернізм 1910–1930

Ukrainian modernism 1910–1930

Керівник проекту: Анатолій Мельник

Дизайн, макет: Анатолій Мельник

Автори статей: Анатолій Мельник
Грег Гуров
Нікіта Лобанов-Ростовський
Джон Болт
Дарія Зельська-Даревич
Мирослава Мудрак
Ольга Лагутенко
Людмила Ковальська
Георгій Коваленко
Дмитро Горбачов

Редактор: Олександр Климчук

Фотографи: Михайло Андреев
Михайло Іванов

Комп'ютерна верстка: Володимир Рагозін

Український модернізм 1910–1930/Альбом. – Хм.: Галерея. – 2006. – 288 с.

ISBN 966-8834-07-0

Видавець: ПФ "Галерея"
м. Хмельницький, вул. Проскурівська, 21/31
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників та
розповсюджувачів видавничої продукції №2084. Серія ДК

Друк: ТОВ "Новий друк", Україна, Київ



S0-BBY-632

